Escrituras descentradas

El ensayo de los escritores en América Latina 1970-2010

Ana Cecilia Olmos

eduvim

Serie
Zona de crítica

Escrituras descentradas

El ensayo de los escritores en América Latina 1970-2010

Ana Cecilia Olmos

eduvim

Serie
Zona de crítica

Este libro reúne un conjunto de artículos que indagan sobre el ensayo de los escritores de ficción en América Latina, de 1970 a la actualidad. El tema delimita una cuestión específica: pensar sobre la instancia discursiva en que el escritor se despoja de las mediaciones de la ficción –el narrador, el personaje– y asume una enunciación subjetiva ligada al nombre propio y en consonancia con una experiencia íntima. Por cierto, retornar al ensayo en los días de hoy en que la literatura se ofrece como espacio de exploración de las más variadas formas del registro autobiográfico, al punto de invalidar la distinción entre lo vivido y lo imaginado, no significa restituir un debate sobre las especificidades de los géneros literarios; especificidades que, sabemos, la literatura, en su linaje moderno, se empeña en disolver. Al contrario, supone volver a una forma de escritura que, desde sus orígenes, hizo de la libertad su principio constitutivo, aproximando la palabra literaria a la experiencia del sujeto en un movimiento de identificación con la vida. Autores como Osman Lins, Luis Gusmán, Diamela Eltit, Héctor Libertella, Juan Villoro, Jorge Volpi y Sergio Chejfec, sus singulares modos de visitar el ensayo, inducen en este libro a la reflexión acerca de escrituras que desestabilizan los límites de las formas discursivas, configuran tradiciones literarias alternativas a los paradigmas canónicos y cuestionan nociones emblemáticas de la literatura latinoamericana.

Arias Olmos, Ana Cecilia

Escrituras descentradas: el ensayo de los escritores en América Latina: 1970-2010 / Ana Cecilia Arias Olmos. - 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2022.

Libro Digital, Epub. - (Zona de Crítica)

ISBN 978-987-6997-30-0

1. Literatura Latinoamericana. 2. Escritura. 3. Lectura. I. Título.

CDD 860.998

© 2022 Ana Cecilia Olmos

© 2022 Editorial Universitaria Villa María

Chile 253 – (5900) Villa María, Córdoba, Argentina

Tel.: +54 (353) 4539145

www.eduvim.com.ar

Libro
Universitario
Argentino

Edición: Alejo Carbonell

Maquetado: Eleonora Silva

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso del Editor.

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Escrituras descentradas

El ensayo de los escritores en América Latina (1970-2010)

Ana Cecilia Olmos

Serie Zona de Crítica

Directora: Roxana Patiño

Índice

Agradecimientos

Presentación

Escrituras descentradas

Los límites de lo legible.

Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana

Lectores lunáticos y textos ilegibles.

Sobre las políticas de lectura en la literatura argentina

Ensayo en revista: la escritura de Luis Gusmán en Literal y Sitio

Escrituras ilegibles y comunidad literaria

Tránsitos literarios

(Des)ordenar la biblioteca.

El ensayo de lectura de los escritores de ficción

Literatura latinoamericana y nuevas cartografías.

(La perspectiva de los escritores)

Lecturas errantes y cartografías críticas

Literaturas en tránsito.

Sobre la narrativa de Sergio Chejfec

Escrituras oblicuas

Literatura latinoamericana y representatividad cultural. Una lectura de los ensayos de Héctor Libertella y Jorge Volpi

Bibliografía

Agradecimientos

Una primera versión de este libro fue defendida como tesis de Libre Docencia en la Universidade de São Paulo, Brasil. Agradezco especialmente a los docentes e investigadores que integraron el tribunal. A Elena Palmero González, Jorge Schwartz, Júlio Pimentel Pinto, Miriam Gárate y Wander Mello Miranda, mi más sincera gratitud por la inteligencia, la sensibilidad y la generosidad de sus lecturas. Los textos que lo constituyen son el resultado de estudios realizados con el apoyo de becas de investigación del CNPq (Comissão Nacional de Pesquisa) y de FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo). Por este motivo, se publicaron previamente como capítulos de libros o artículos en revistas académicas nacionales e internacionales; la información bibliográfica se especifica en cada caso. El apoyo recibido del lado argentino también fue muy valioso. Agradezco a Adriana Rodríguez Pérsico que, hace algunos años, supervisó la investigación sobre revistas literarias que realicé en la Universidad de Buenos Aires y, en especial, a Roxana Patiño que me incentivó a traducir al español estas páginas y así hizo posible otra forma de regreso.

Presentación

Este libro reúne un conjunto de artículos que indagan sobre el ensayo de los escritores de ficción en América Latina, desde 1970 hasta la actualidad. El tema, que seguí con interés en los últimos años, delimita una cuestión específica: pensar sobre la instancia discursiva en que el escritor se despoja de las mediaciones de la ficción –el narrador, el personaje– y asume una enunciación subjetiva ligada al nombre propio y en consonancia con una experiencia íntima. No es raro que los escritores realicen este desplazamiento de la ficción hacia el ensayo en busca de una toma de palabra que favorezca la indagación de sus prácticas literarias, del deseo que las impulsa, las singularidades poéticas que las definen, las tradiciones en las cuales se reconocen, las intervenciones en la escena pública que asumen. La literatura latinoamericana, que posee una importante tradición ensayística, ha sido pródiga en estos casos, especialmente a partir de los años 60, cuando la novela llegó a ser un género paradigmático y la escena cultural de los países del continente, con todas las vicisitudes que la atravesaron durante esas décadas, estimuló la intervención pública de los escritores de ficción en torno a debates de orden estético, social o político. De Alejo Carpentier a Roberto Bolaño, los ejemplos sobran.

Por cierto, retornar al ensayo, en los días de hoy, en que la literatura se ofrece como espacio de exploración de las más variadas formas del registro autobiográfico, a punto de invalidar la distinción entre lo vivido y lo imaginado, no significa restituir un debate sobre las especificidades de los géneros literarios; especificidades que, sabemos, la literatura, en su linaje moderno, se empeña en disolver. Al contrario, supone volver a las reflexiones acerca de una forma de escritura que, desde sus orígenes, hizo de la libertad su principio de constitución, aproximando la palabra literaria a la experiencia subjetiva en un movimiento de identificación con la vida. Lukács (1974), al referirse a la forma del

ensayo, convoca esta relación; para él, el ensayo es vida que trata de la Vida. La feliz expresión lukacsiana no solo señala la amplitud temática a la cual se abre la escritura ensayística –de hecho, la diversidad de una experiencia de mundo es su dominio–, sino que sobre todo destaca la delimitación de una posición enunciativa desde la cual el sujeto interroga a la Vida. Es esto lo que el escritor de ficciones busca al desplazarse hacia el ensayo: el lugar de una voz donde se enlacen de manera indisoluble escritura y vida en lo que ambas tienen de provisorio, contingente e inacabado.

De esta aproximación a lo vital derivan los rasgos que caracterizan al ensayo; tal como sugieren los sentidos etimológicos de la palabra, el ensayo es tentativa, experimentación, improvisación. Una escritura en movimiento que acompaña el propio movimiento del pensar, como si asistiésemos, sugiere Beatriz Sarlo (2001), a la escena de un pensamiento en el momento en que se está haciendo. La célebre frase de Montaigne, "hablo inquiriendo e ignorando", figura de manera acabada esta puesta en escena de un pensamiento que se muestra en su propio proceso de indagación. Gesto reflexivo de la escritura ensayística que Adorno (2003) reivindicó para la expresión de un pensar que no se somete a regímenes de saber que exigen la infalibilidad de un discurso asertivo, seguro de sí. Al contrario, sostiene Adorno, el ensayo avanza en función de un proceder asistemático que recupera la felicidad y el juego para una experiencia intelectual que rechaza cualquier tipo de condicionamiento y menosprecia la comodidad de los sentidos ya dados, haciéndose crítica de toda ideología.

Esta absoluta disponibilidad del ensayo habilita un espacio propicio para que los escritores de ficción lleven adelante una indagación de su hacer literario. Indagación que realizan, sobre todo, en base a la lectura, es decir, en el diálogo crítico con una biblioteca ante la cual se posicionan, en un juego de afinidades y divergencias que los reenvía a sus propias prácticas. Se trata de un modo peculiar de ejercicio de la crítica literaria que se afirma, no en las pautas normativas de la crítica institucionalizada, sino en la tentativa de desplegar la propia escritura, desde su centro hacia el espacio de la creación literaria. En este sentido, los ensayos de los escritores no son simples explicaciones de las obras literarias, sino que suponen una instancia de transformación de la lectura en conciencia de su

experiencia de escritura. Como sugiere Eduardo Grüner (1985), estos textos pueden ser pensados como una "autobiografía de lecturas" que da cuenta, no apenas de los libros que el autor leyó, sino de los que lo llevaron a escribir. Los escritores, por tanto, se inclinan sobre la letra de los textos, no para someterlos al rigor conceptual y a la objetividad de los estudios filológicos, sino para atravesarlos en un movimiento de lectura aleatorio, fragmentario y provisorio que no deserta del deseo de lenguaje que los impulsa hacia la literatura. Barthes (2003: 31) se refiere a este movimiento cuando explica que leer es desear la obra en el sentido de recusar la idea de duplicarla fuera de cualquier otra habla que no sea la propia habla de la obra; sin embargo, pasar de la lectura a la crítica significa cambiar de deseo y ya no desear la obra, sino el propio lenguaje. Y pregunta: "¿Cuántos escritores solo escribieron por haber leído? ¿Cuántos críticos solo leyeron para escribir?".

En esta relación intrínseca que se establece entre lectura y escritura, es decir, en este diálogo crítico del escritor con la biblioteca, el ensayo pone en evidencia su disposición social, su condición cultural, su inserción histórica. La escritura ensayística, por tanto, no remite apenas a la expresión espontánea de lo irreductible del sujeto, ella se configura en un estado de interferencia discursiva que exhibe la sociabilidad que le es constitutiva. Es posible señalar, entonces, que la mayor parte de los ensayos de los escritores deriva de una voluntad de participación en los debates que se instauran en el ámbito cultural de su época. Es común que su origen sean las páginas fugaces de las revistas o la performance de las conferencias y que, por tanto, lleven en sí las marcas de las contingencias de su formulación. No obstante, en muchos casos, estos textos superan su carácter provisional y adquieren el estatuto de ensayos al ser incorporados al libro. De este modo, se abre un espacio suplementario a la obra literaria que no la completa, sino que, para ser más exactos, la dinamiza, al interferir en ella con una toma de palabra asociada al nombre de autor, que indaga su propia práctica sin desvincularse de la singularidad expresiva que la define.

Este breve comentario sobre el ensayo de escritor –cuestión desarrollada en cada uno de los artículos– solo pretende mostrar el interés que esta forma textual puede tener a la hora de pensar sobre la literatura en América Latina en los días de hoy. Los artículos que

presento aquí abordan estas textualidades con el propósito de explorar temas y aspectos de la literatura que encuentran en ellas modos peculiares de tratamiento y manifestación. En un corpus de ensayos que traza un arco temporal amplio, de los años 70 hasta hoy, y que permite pensar líneas de continuidad y rupturas teóricas y estéticas que incidieron en la configuración de la escena literaria de las últimas décadas, me centré en las siguientes cuestiones: la relación que el ensayo establece con la ficción en prácticas literarias que desestabilizan las instancias de enunciación y cuestionan los límites de formas discursivas; la configuración de tradiciones literarias y sus relaciones con los paradigmas canónicos; la problematización de la noción de literatura latinoamericana en el contexto de los circuitos transnacionales de la globalización.

Los artículos reunidos en la primera parte del libro, bajo el título "Escrituras descentradas", tuvieron como punto de partida la pregunta sobre el modo que asume el ensayo de escritores a partir de los años 70, cuando el ideario del postestructuralismo francés, que comportaba los nombres de Barthes, Blanchot, Derrida, Lacan, entre otros, llegó a América Latina y activó una reformulación de las prácticas literarias, tanto en lo que se refiere a las nuevas configuraciones poéticas, como a la irrupción de núcleos de debate estético-ideológicos inéditos hasta entonces en la escena cultural. Sin pretender reducir la cuestión, apenas quiero recordar aquí que la idea de una escritura que exhibe sus procedimientos de significación y abre las posibilidades del sentido al juego de diferencias del significante, en el cual se sostenía la perspectiva epistemológica del postestructuralismo, postulaba la lectura como una instancia de producción de sentidos y, por tanto, de reescritura del texto literario. Al establecer una relación de reversibilidad entre los actos de leer y de escribir, la noción de "escritura" desmantelaba los presupuestos esencialistas que sostenían las categorías discursivas tradicionales, entre otras, las nociones de género literario que separaban el ensayo de la ficción.

Las escrituras de Luis Gusmán (1944), Osman Lins (1924-1978), Héctor Libertella (1945-2006) y Diamela Eltit (1949), abordadas en esta primera parte, exploran estos tránsitos discursivos entre el ensayo y la ficción que disuelven las distinciones de género, desestabilizando la enunciación subjetiva inherente al ensayo. Estas

escrituras radicalizan la descentralización de la enunciación en un movimiento que tiende a hacer desaparecer la voz del autor en la materia textual de una ficción crítica. Para decirlo con una expresión de Sarlo (2001), cuando estos autores se desplazan hacia el ensayo no siempre cruzan la "línea de protección" que resguarda al escritor de ficciones. Esta desaparición de la voz del autor a favor de la escritura incide en la configuración del ensayo al aproximarlo a un habla neutra que, en alguna medida, desestabiliza las condiciones de posibilidad del género, sobre todo si atendemos a su dimensión ética, es decir, como ejercicio de juicio y discurso portador de valores. En este sentido, algunas de estas escrituras, aunque tiendan hacia lo neutro, no dejan de poner en evidencia ciertas tensiones discursivas cuando es la forma del ensayo la única que puede legitimar la intervención del autor en la escena pública.

Además de estos aspectos, los artículos también indagan de qué manera la radicalidad de estas prácticas literarias se proyecta en las bibliotecas que diseñan sus ensayos, en sus modos de leer la tradición y de interpelar a la autoridad del canon. En líneas generales, se puede decir que la posición crítica que estas escrituras asumen coloca en juego operaciones de lectura que buscan desmantelar los discursos ideologizados sobre la literatura, intensificando el valor de la experimentación formal, la densidad estética y la singularidad expresiva como rasgos discursivos que liberan la literatura de cualquier función de representatividad, sea de orden político, social o cultural. En este sentido, es importante señalar que la intransitividad de estas escrituras, que despliegan una textualidad desvinculada de referentes fijos, libera la literatura de cualquier anclaje territorial y, por tanto, de una función de representación de la nación o del continente. Considerando que estas escrituras coexisten con los modelos narrativos que se consagraron con el boom latinoamericano como representativos de una alteridad cultural, el gesto crítico que comportan no es menor.

Los artículos reunidos en la segunda parte, bajo el título "Tránsitos literarios", abordan ensayos de Juan Villoro (1956), Sergio Chejfec (1956) y Jorge Volpi (1968). Escritores que se incorporaron a la escena literaria de América Latina alrededor de los años 90, fundamentalmente como ficcionistas, pero que también se desplazan hacia el ensayo como modo de ejercer la crítica literaria

en un momento en que la literatura resignifica sus dominios, en respuesta, entre otros factores, al avance de la lógica del mercado editorial, a la interferencia de los nuevos lenguajes derivados de los recursos tecnológicos y al trazado de otras redes de intercambios culturales estimulados por la globalización. Más allá de los motivos que explican esta resignificación de los dominios de la literatura –que algunos interpretan como final de su autonomía y pérdida de su especificidad–, el caso es que estos escritores recurren a las pautas clásicas del ensayo para el ejercicio de la crítica literaria, apelando a una configuración discursiva que, aunque no se distancie completamente de la ficción, marca una diferencia con relación a ella. De esta manera, los ensayos de estos escritores parecen acompañar las marcadas tendencias en dirección a lo autobiográfico de la literatura contemporánea, las cuales señalarían una pérdida del protagonismo del lenguaje en favor de la valoración de la experiencia del sujeto. No es difícil reconocer este cambio en la forma que asume el ensayo en las últimas décadas del siglo xx, tanto de los escritores que inician sus trayectorias por estos años, como en el caso de aquellos que, después de haber explorado la noción de escritura y experimentado exhaustivamente con los límites discursivos, retornan a las pautas clásicas del género para el ejercicio de la crítica literaria.

La lectura de los ensayos de Villoro, Chejfec y Volpi se centró, en particular, en las cartografías literarias que diseñan como forma de indagar sobre el lugar de la literatura latinoamericana en el mapa mundial y de problematizar los sentidos que le atribuyen tanto los intereses del mercado como las perspectivas teóricas y críticas de los discursos académicos. El tema no es nuevo, sin embargo, parece recobrar cierta vitalidad en estos escritores que, al ingresar a la escena literaria, todavía se sintieron obligados a diferenciarse, incluso de manera provocativa, de los modelos narrativos del boom. Pienso en el manifesto Crack que, en 1996, subscribió Volpi, por ejemplo.

Conviene recordar que el boom puso en evidencia, una vez más, la estrecha relación que el discurso literario estableció históricamente con los procesos de formulación y cuestionamiento de la identidad cultural de América Latina en la cartografía occidental. A fines del siglo xx, el tema retorna al problematizar la idea de literatura

latinoamericana en el contexto de la globalización que, con la intensificación de los circuitos económicos, sociales y culturales a nivel mundial que comporta, dio lugar a nuevas propuestas estéticas y demandó otras perspectivas teóricas y críticas para abordarlas. En este sentido, el ensayo de estos escritores interviene en un debate que responde a la necesidad de legitimar sus prácticas literarias no solo en el mercado internacional, que insistía en las fórmulas del realismo mágico, sino también ante las perspectivas teóricas culturalistas y poscoloniales que, formuladas en los centros académicos metropolitanos, colocaban en pauta la reconfiguración del mapa mundial.

Atentos a los procesos desterritorializadores de la globalización, los ensayos de estos escritores trazan cartografías literarias que resisten a una idea de literatura latinoamericana encerrada en el exotismo de la diferencia. No obstante, estos ensayistas tampoco se dejan seducir tan fácilmente por modelos teóricos globalizados que, en su movimiento generalizador, amenazan con borrar la singularidad de una literatura que no quiere renunciar a los orígenes modernos que la insertan de modo particular en la cultura occidental. A partir de una enunciación localizada, sus ensayos diseñan cartografías que privilegian el tránsito por fronteras lingüísticas, nacionales y culturales, no para decretar su disolución, sino para explorar sus tensiones e imaginar un ordenamiento otro de la literatura mundial, siempre crítico de las relaciones de poder en función de las cuales se construyen las identidades.

Además de presentar la cuestión general que sostiene la reflexión crítica de este libro, estas páginas señalan los criterios que llevaron a organizar los artículos en dos grupos. Estos criterios responden a horizontes estético-ideológicos que permean los ensayos abordados y que inciden, de diferentes formas, en la configuración discursiva del género y en las posiciones que los escritores asumen con relación a la literatura latinoamericana. No obstante, es importante aclarar que esta distribución no traza una línea separatoria que instala la ensayística de estos escritores en un determinado periodo, al contrario, es preciso leer esta producción en simultaneidad, por un lado, porque estos autores son contemporáneos, aunque de generaciones diferentes, y por otro, porque las cuestiones literarias y teóricas que atraviesan sus ensayos pueden presentar cambios,

adquirir modulaciones diferentes, tener una mayor o menor presencia en los debates culturales, pero no fueron completamente agotadas. Es el caso de la pregunta sobre los sentidos emblemáticos de la literatura latinoamericana y las posiciones literarias que los problematizan, formulada en el último artículo, en el cual abordo ensayos de Libertella y Volpi, no con el propósito de compararlos, sino de aventurar una respuesta a las inquietudes que orientaron el conjunto de textos que componen este libro.

Es importante especificar que no llevé adelante una reflexión crítica sobre estos ensayos de escritores según una sistematicidad que profundice el estudio de la obra de un autor o de un libro de ensayos en particular. Los artículos reúnen ensayos de diferentes autores en función de su pertinencia con las cuestiones que instigaban mi interés, buscando, de algún modo, preservar las propias condiciones de estas textualidades fragmentarias, híbridas e inacabadas que circulan por espacios discursivos diversos y que, aunque en algunos casos se presentan organizadas en libro, no pierden su carácter de intervención en la escena pública. Es en este sentido también que mi lectura crítica busca apenas señalar el horizonte teórico con el cual estos ensayos dialogan, presentádolo de forma tal que no haga opaca la textualidad en que este diálogo acontece. Tal vez en este aspecto, estos artículos también aspiren a una expresión ensayística.

Ana Cecilia Olmos

Escrituras descentradas

Los límites de lo legible.

Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana

[1]

Ensayo y escritura

Las reflexiones teóricas sobre el ensayo nos colocan ante una paradoja: su peculiaridad reside, precisamente, en la resistencia al gesto reductor de las tipologías del discurso. La forma híbrida del ensayo –afirman una y otra vez los estudios sobre el género– impide una delimitación precisa de sus rasgos característicos y de su dominio discursivo. En otras palabras, en su definición, el ensayo exige el abandono de las categorías discursivas establecidas, pero no para recortar un dominio ajeno a las mismas, sino para trazar un movimiento transversal por todas ellas. Como explica Gregorio Kaminsky (2000: 197), el ensayo resiste a una adecuación ajustada al orden lógico de la ciencia, de la filosofía o de la literatura para postularse como "el otro" de esos dominios discursivos sin distanciarse de ellos. De hecho, el conocimiento del mundo que persigue el saber científico, la búsqueda de una verdad que moviliza el pensamiento filosófico o la indagación de formas estéticas que sostiene la expresión literaria no son ajenos a los impulsos de la escritura del ensayo, sin embargo, no la definen. El rasgo que le es inherente reside en la adopción de una enunciación subjetiva directa que le otorga al texto ensayístico una unidad formal ante la multiplicidad de lo real que él indaga y le permite postularse no sólo como una escritura que objetiva un determinado saber acerca del mundo, sino también como una escritura que da lugar al conocimiento de sí mismo. Este doble movimiento fundamenta al

ensayo como un género literario que resiste al propósito de comunicar un saber al margen de la situación del sujeto que escribe.

Es en este sentido que el ensayo despliega una escritura autoreflexiva que, consciente de sus propios procesos constructivos, activa el gesto crítico de la sospecha al asumir la instancia de enunciación subjetiva como su momento inicial y último. Como sugiere André Comte Sponville (1999: 9-10), escribir un ensayo es, entonces, escribir lo más cerca posible de sí mismo, "como escribía Montaigne, lo más cerca posible de la vida real, con sus angustias, sus incertidumbres, sus más o sus menos, lo más cerca de su esencial fragilidad, su esencial finitud, su esencial y definitiva improvisación". Ajeno a los rigores metodológicos, las certezas categóricas y las evidencias conclusivas, el ensayo reproduce la "esencial y definitiva improvisación de la vida" al desplegar una escritura que se define por la apertura, la fragmentación, el dinamismo e, incluso, por una cierta arbitrariedad que evoca la disponibilidad infantil ante lo lúdico. Por cierto, estos rasgos del ensayo, la improvisación, el dinamismo conceptual y la ausencia de certezas categóricas, están directamente ligados al predominio de esa enunciación subjetiva directa. Una enunciación que desestabiliza la figura del autor como origen positivo y exterior al texto y lleva a pensar en una subjetividad que se construye en el propio proceso de escritura. En otras palabras, si aceptamos la idea de Comte Sponville de que escribir ensayo es escribir lo más cerca de sí mismo, podemos afirmar que esta forma discursiva hace evidente que la subjetividad no se configura en términos de sustancia sino de construcción del discurso. Tal como lo explicaba Barthes (2003: 225), el sujeto no es una "plenitud individual" ya dada que puede expresarse, o no, en el lenguaje, por el contrario, en una relación intrínseca con el lenguaje, el sujeto se constituye en la propia instancia de enunciación.

Como un ejercicio de escritura en el que se configura la subjetividad, el ensayo no suele estar ausente en las prácticas literarias de los autores de ficción. Con frecuencia, ellos exploran esta forma discursiva para presentar una palabra suplementaria que, despojada de las instancias mediadoras del narrador o del personaje, le permite interrogarse sobre las motivaciones que incitan su práctica, las singularidades poéticas que la definen o la

peculiar inserción en el devenir histórico que asume, sea con relación a una tradición literaria específica o en el contexto de procesos culturales y sociales más amplios. Pero quisiera insistir en lo que señalaba al comienzo: el ensayo de los escritores no se presenta como un discurso que, regido por una intención de comunicabilidad, apenas explique o justifique los fundamentos de una práctica literaria. Al contrario, lejos de cualquier intención meramente comunicativa, el ensayo de los escritores se ofrece como un espacio discursivo de indagación que permite colocar en evidencia el gesto crítico que toda práctica literaria supone ante los usos convencionales del lenguaje. En este sentido pueden ser pensados los ensayos de los autores latinoamericanos que comentaré en esta oportunidad: el brasileño Osman Lins, el argentino Luis Gusmán y la chilena Diamela Eltit. Se trata de un conjunto de ensayos en los que estos autores reflexionan sobre sus propias prácticas literarias para, en un esfuerzo en apariencia siempre deficitario, interrogarse acerca de las leyes que organizan sus procesos de escritura o, más allá de esas leyes, simplemente indagar y desplegar, una vez más, el deseo que los impulsa.

Por cierto, este recurso al ensayo como espacio de indagación de la propia práctica no ha sido desconocido por los escritores que lo frecuentan, por lo menos, desde el romanticismo, es decir, desde la inscripción de la modernidad en el ejercicio de una palabra literaria que se repliega sobre sí misma para asumir y ostentar su intransitividad. No obstante, creo que es posible reconocer usos peculiares del género que, si bien no neutralizan del todo la arbitrariedad que la elección de un corpus siempre supone, permiten reconocer elementos y estrategias en común que justifican la reunión de estos autores y textos. En este caso adquiere particular relevancia el hecho de que los nombres de Osman Lins, Diamela Eltit y Luis Gusmán se hayan incorporado al campo literario latinoamericano en el momento en que la apropiación de los presupuestos teóricos del posestructuralismo francés abría espacio para la noción de escritura pluralizando de forma significativa las opciones estéticas de la literatura del continente. Sabemos que, contra las ideas establecidas de literatura, esta noción de escritura se postulaba como una práctica estética subversiva que cuestionaba, deliberadamente, los presupuestos de universalidad e inteligibilidad de la institución literaria. En 1973, Osman Lins consolidaba su

trayectoria con su novela Avalovara; en el mismo año, Luis Gusmán presentaba su primera ficción, El frasquito; en 1983, Diamela Eltit publicaba su primera novela, Lumpérica. Estos títulos irrumpieron en la literatura latinoamericana como textos portadores de una significativa radicalidad estética que, en sintonía con la subversión de las posiciones teóricas francesas, llevaban al extremo la desconfianza en la función referencial del lenguaje, incorporaban una multiplicidad de gramáticas sociales, disolvían las distinciones de género, desestabilizaban las jerarquías del universo cultural y apostaban a la fragmentación y a lo inacabado como estrategias de representación que postergan, al máximo, la alusión a un referente real. Concentrados en un trabajo sobre la materialidad significante de la lengua, estos textos afirmaban su intransitividad por medio de una operación radical de liberación de los sentidos que colocaba en jaque la idea de la existencia de un significado último y acabado en el discurso literario. En el límite de la legibilidad, estas novelas iban más allá de las posibilidades connotativas de la lengua para hacerla girar en el vértigo alucinado de una estructura descentrada que permitía vislumbrar el vacío de sentido o, como dice Barthes, "el sentido experimentado como vacío".[2]

Más allá del desafío personal que toda búsqueda estética supone, la publicación de estos títulos no dejaba de ser una toma de posición política de los autores en el campo literario de la época. Una toma de posición que cuestionaba con llamativa virulencia los usos instituidos del lenguaje y las formas institucionalizadas de la literatura. En América Latina, por esos años, la inteligibilidad literaria se reconocía en la continuidad esclerosada del regionalismo, en la eficacia comunicativa de un realismo subordinado al compromiso político y en las versiones reiteradas hasta el cansancio de un realismo mágico que, aunque corroía la confianza en la transparencia referencial del lenguaje, no renunciaba a las certezas del fundamento mítico. Es contra estos presupuestos de inteligibilidad de lo literario que se insubordinan las opciones de escritura de estos autores.

Aunque en sus comienzos la obra de Osman Lins establece vínculos con el universo narrativo del noreste brasileño, el autor no demoró mucho en distanciarse de la impronta regionalista que ese vínculo suponía y en abandonar los temas sociales y cósmicos de una

literatura que se concentraba en el registro realista de personajes en situación de exclusión social y en una relación de determinismo existencial con la geografía. En 1966, la publicación de Nove, Novena ya permite reconocer ese distanciamiento al ofrecer en los relatos que componen el libro un mundo "presentificado" que el autor describe como un mundo "sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro" (Lins, 1979: 142), es decir, un universo narrativo que, liberado de cualquier anclaje referencial del lenguaje, despliega un juego de voces que abre de forma ilimitada las posibilidades interpretativas del texto.[3] Esta opción de escritura, que marca el distanciamiento crítico de Lins con respecto al regionalismo brasileño, alcanzará formas más acabadas y radicales en sus dos últimas novelas: Avalovara y A Rainha dos Cárceres da Grécia.

De carácter beligerante, la trayectoria literaria de Luis Gusmán comenzó, en los años 70, con la adopción de posiciones de ruptura en el campo literario argentino. Fundador de la revista Literal (1973-1977), este escritor adhirió, plenamente, a una concepción de la literatura que privilegiaba la materialidad significante de la lengua y afirmaba, de forma radical, la imposibilidad de lo real fuera de ella. El grupo de escritores que este título reunía colocó en circulación una noción de literatura que se sostenía con exclusividad en la idea de que "el continuo de lo real es organizado por la discontinuidad del código" y que, por lo tanto, "para cuestionar la realidad en un texto es preciso comenzar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue" ("No matar la palabra, no dejarse matar por ella", Literal 1, 1973: 5-6). Las tres primeras novelas de Gusmán, El frasquito, Brillos y Cuerpo velado pueden ser pensadas como la materialización de esos presupuestos estéticos que se oponían, con no poca violencia, a los conformismos realistas que se aferraban a la seguridad de un referente aceptado como verdadero.

Con una posición no menos provocadora, desde el comienzo, Diamela Eltit inscribió su literatura en una práctica artística que conjugaba un penetrante experimentalismo estético con la reconstrucción crítica de la memoria histórica. Fundadora, junto a otros artistas, del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), Eltit

intervino en la escena pública chilena a partir de los años 70 con una producción artística que privilegiaba la performance como estrategia de interpelación a las instituciones en una evidente crítica a la fijación de los sentidos en el arte y al congelamiento del acto creativo en una voluntad política militante.[4] Es esta posición la que debemos reconocer cuando la autora se pronuncia a favor de "una literatura que problematice sus propias zonas de producción y que en el orden simbólico amplíe sentidos" y también cuando afirma que deposita el "único gesto posible de rebelión política en una escritura refractaria a la comodidad, a los signos confortables" (Eltit, 2000: 173-185).

Con esta rápida presentación de los autores pretendo apenas destacar la singularidad que sus opciones de escritura comportaban, puestas en evidencia con particular relevancia por sus ficciones que, contra las formas institucionalizadas de lo literario, cuestionaban con marcada virulencia la confianza de la representación realista, las ilusiones totalizadoras de la novela y los usos lingüísticos codificados.

Pero más allá del carácter disruptivo de estos títulos, lo que me interesa destacar es que esa toma de posición suponía instaurar en el centro del texto de ficción una dimensión teórica que postulaba la ilegibilidad como horizonte último de una práctica literaria conciente de los límites constitutivos del propio lenguaje. Quiero decir que, incorporada al campo más amplio de la escritura, la ficción no dejaba de producir un "efecto teórico" que desestabilizaba los hábitos retóricos del saber al borrar las diferencias discursivas que separaban la teoría, la crítica y la ficción.[5] Para decirlo de otra manera, entre las posibilidades que abría esta opción estética, la ficción se ofrecía también como un espacio propicio para poner en escena el diálogo entre la palabra creativa y la reflexión crítica sobre ella. Lins, Eltit y Gusmán no desestimaron esa potencia teórica de la ficción y exploraron al máximo la labilidad de las fronteras discursivas que la noción francesa de escritura comportaba para extremar una política de ruptura frente a los modelos establecidos de la institución literaria. Sin embargo, el abandono de las pautas genéricas no fue absoluto y, en diversas oportunidades, asumieron la enunciación subjetiva, singular y provisoria del ensayo para reflexionar sobre sus propias

prácticas. Si tenemos en cuenta la radicalidad de los presupuestos estéticos que las sostenían, cabe preguntarse acerca del lugar que el ensayo ocupa en ellas.

La otra voz de mi boca

Un par de libros y una variada colección de artículos periodísticos dan cuerpo a la ensayística de Osman Lins en el marco más amplio de una escritura que se diversificó en la ficción, el teatro y los guiones televisivos. En esta oportunidad me detendré en uno de sus libros, publicado en 1969 bajo el título Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a sua realidade. En este ensayo, el autor brasileño se propone reflexionar críticamente sobre la dimensión estética del acto de la escritura y los aspectos sociales que comporta el proceso creativo o, como él lo describe, "a tarefa exaustiva –e de nenhum modo amena– de escrever". A la indagación del acto secreto de la escritura se suma un cuestionamiento polémico de la inserción del escritor en la sociedad y sus relaciones no poco conflictivas con las instituciones culturales y políticas de un país, por esos años, bajo dictadura y bajo el influjo creciente de la lógica del mercado. El título del libro condensa esas dos dimensiones: la soledad del acto de escribir supone una guerra del escritor consigo mismo, con la lengua y con las instituciones.[6] Sobre todo, con las instituciones. En efecto, en una primera lectura del ensayo se hace evidente la filiación sartreana de Lins que piensa la posición del escritor en la sociedad en términos de negatividad y hace del ejercicio de la literatura un escribir contra la dimensión institucional en que se inserta su práctica, a saber: la industria editorial, la censura, la crítica académica y los medios masivos de comunicación.[7]

Esta concepción de la literatura como una práctica negativa se figura en términos de una misión cultural que el escritor lleva adelante en la sociedad a la manera de un combate implacable y sin retribución alguna ya que, como afirma Lins, "o mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrificio ou pelo esquecimento" (1974: 200). La atribución de una

misión para el ejercicio de la literatura le otorga al ensayo un cierto tono de prescripción que tiende a definir un deber ser de esta práctica ligado a un uso responsable y lúcido de la palabra. Si este aspecto combativo adquiere una importante relevancia en el conjunto del texto, no es menos interesante el matiz que, por momentos, el discurso asume al describir el ritual privado de la escritura buscando atenuar cualquier intención normativa y comunicativa del ensayo. Ante la parálisis que provoca la página en blanco, Lins afirma:

A presente abordagem –longe de ser uma prédica, explanação dirigida aos leitores– transcende o objetivo original, ou antes se reduz, assume rápida um aspecto de interrogatório (íntimo, cerrado) formulado também para o meu proveito. Minhas incertezas, minhas imprecisões de julgamento sobre o verdadeiro caráter do escritor e da literatura o determinam. Tais imprecisões, tais incertezas, a partir do momento em que decidi não mais adiar o início da obra e enfrentá-la, revelaram a força, o peso, a intensidade com que existiam em meu espírito. (14)

El ardid de referir los propósitos del ensayo y, al mismo tiempo, confesar la imposibilidad de escribirlo imprime en el discurso un movimiento vacilante, de "exame e revisão" de lo dicho, que lleva a un desdoblamiento de la enunciación. Otra voz surge en el interior del discurso como forma de dramatizar la indagación del autor sobre el acto de la propia escritura:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrario aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude do pronome "eu". A partir dessa frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. (17-18)

Ese pliegue de la enunciación dibuja la silueta de Willy Mompou, "também ele não de todo real" –dice Lins y hace borrosos, así, los límites del ensayo con la ficción–. Sin ser propiamente un personaje, Willy Mompou es un desdoblamiento del autor que instaura una suerte de mirada sobre sí mismo; un pliegue de la enunciación –se podría decir– que le permite a Lins verse escribir y admitir que la experiencia de la escritura se agota en el propio acto, que es en sí misma inaprehensible y que escapa a cualquier intencionalidad rectora. De hecho, Lins no escribe una novela pero, en la enunciación subjetiva del ensayo, juega a enmascararse y a decir que se enmascara como una estrategia dramática que le permite traer a un primer plano el gesto interrogante o, mejor, la sospecha de que lo único que sostiene la escritura es el repliegue de la pregunta acerca del propio acto. En tensión con la exigencia de lucidez y responsabilidad que la filiación sartreana imprimía en su concepción de la literatura, esta puesta en escena de la intransitividad de la escritura y de la gratuidad del acto relativiza el peso de la palabra misionaria. En este punto, Lins se pregunta:

Será então indevido destruir, ou pelo menos conservar inédito, este livro que, ao invés de destinar-se à leitura, se parece cumprir tão-só em ser escrito? Ou terá o autor a intenção de editá-lo, com o que de certo modo irá contradizer-se, divulgando, como se fosse obra dirigida a um público, esta que tem –ou dir-se-ia ter– finalidade diversa? (22)

Si las primeras páginas despliegan esta imagen de la escritura como un aventurarse por caminos imprevisibles que el autor apenas conoce al emprenderlos y que, en última instancia, se vuelven sobre sus pasos, el final del libro se cierra con un gesto afirmativo que, ajeno a esa incertidumbre inicial, neutraliza la deriva que supone toda escritura ensayística. En esas últimas páginas, Lins abandona el desdoblamiento de la enunciación, afirma haberse despojado de todas sus dudas, declara poseer un saber acerca de su oficio y asume un modo de enunciación que responde más al orden del diagnóstico y la prescripción que al de la indagación crítica.

Sin embargo, en una nota preliminar redactada en 1974, por ocasión de la segunda edición del libro, Lins revisa esta posición y confiesa haber reformulado su visión del arte, antes "um pouco menos sutil e quem sabe mais orgulhosa", por otra que lo figura "mais potente, mais irisado e mais rico em suas virtualidades" (12). Esta reformulación le permite admitir que, más allá de la prédica que se inscribía en el ensayo, "uma obscura noção de provisoriedade" se agazapaba en su idea del ejercicio literario. Por cierto, la elocuencia de esta nota preliminar nos recuerda que entre la primera y la segunda edición de Guerra sem testemunhas se inserta la radicalidad estética de Avalovara.

La otra de mí

En el caso de Diamela Eltit, el ensayo responde a las pautas de género estableciendo una nítida diferencia con la ficción. Con una presencia menos significativa al iniciar su trayectoria, el ensayo es cautelosamente frecuentado por esta escritora que afirma evadir todo tipo de declaración de autor para evitar los riesgos de parálisis de un discurso que, en su intención explicativa, acabaría ideologizado. Tal vez por eso, cuando asume la enunciación subjetiva del ensayo, ella insiste en la imposibilidad de dar cuenta de las leyes que organizan una escritura centrada en la materialidad de la letra y liberada al juego infinito de los sentidos. Sobre sus ficciones, Eltit afirma:

(...) esos libros responden a un hacer creativo que tiene sus propias leyes de las que yo misma estoy ausente y, aún más, la mayoría del tiempo me siento totalmente irresponsable. De la misma manera que siento que no podría reescribir una sola página de un libro que ya he publicado, pienso que hay cuestiones contenidas en lo escrito que están dentro de un espacio que me sobrepasa. Y eso es, quizás, lo que mantiene vivo en mí el deseo de escritura; esa voz que se me escapa y que, muchas veces, me exalta o me avergüenza. (2000: 170)

Aunque el ensayo se presente como espacio de indagación de la propia práctica de escritura, las reglas secretas que la organizan, sugiere Eltit, no pueden ser aprehendidas de forma inteligible. En este sentido, el ensayo solo puede dar cuenta de un desplazamiento entre posiciones de enunciación que diferencian la palabra creativa ("esa voz que se me escapa") de la reflexión crítica acerca de ella. Al referirse a la relación que establece con sus ficciones, Eltit explica:

No soy exactamente yo la responsable del libro (…), es la otra de mí, aquella que escribe y escribe, por ello me siento como una representante difusa de un libro del que conozco parte de su proceso de elaboración. Sé que trabajé exhaustivamente el texto y, no obstante, ahora me cuesta reconstruir el cómo realicé los enlaces, en qué momento una frase o una palabra encontraron un sentido estético y cuándo se ordenó una trama posible que llevó la novela hasta el instante final de su clausura. (186)

Las palabras de Eltit figuran un desplazamiento en las posiciones de enunciación al afirmar que es "la otra de mí" la que escribe ficción y que ella poco sabe de un proceso de escritura del cual es apenas una "representante difusa". Aunque ese desdoblamiento busque diferenciar las posiciones de enunciación del ensayo y de la ficción, estas no están absolutamente escindidas, por el contrario, existe entre ellas un vínculo de difícil precisión que permite el desplazamiento de una a otra. Dice Eltit:

Estas sensaciones, me parece, se las traspasé a la otra –a la que escribe– y se constituyeron en referentes literarios. En la novela Los vigilantes, le debo a Samuel Beckett, le debo a Faulkner, las lecturas tan antiguas y emocionadas de sus libros Molloy y El sonido y la furia, le debo al pintor Rufino Tamayo la imagen robada de un cuadro suyo. Textos e imágenes, imágenes y textos que transitan

inesperadamente por el imaginario de la que escribe para conformar los materiales locales de una novela sudaca. (188)

La insistencia en ese desdoblamiento pronominal (ella y yo / la otra y yo) no se reduce a un simple gesto de modestia. Por medio de ese juego de posiciones de enunciación, Eltit intenta hacer evidente la imposibilidad de desvendar y aprehender de forma inteligible las leyes secretas que ordenan el proceso de escritura. Quien enuncia en el ensayo sólo posee un saber impreciso acerca de la escritura de ficción que no la habilita a ocupar ese lugar de enunciación otro y que en todo caso sólo puede, eventualmente, usurparlo. En la obra de Eltit, por lo tanto, el ensayo no debe ser pensado como el reverso comunicativo de la ficción, sino como una forma discursiva que interfiere en el trabajo creativo en favor de una palabra liberada al juego infinito de los significantes y que no deja de reconocer que, frente a la pura afirmación del texto literario, en última instancia, sólo resta el silencio.

En ese sentido puede ser pensado el ensayo que Eltit escribe para El Padre Mio en 1989 y que, posteriormente, incorpora a su primer libro de ensayos. El Padre Mío es un libro raro en el conjunto de su obra. Eltit transcribe el habla de un sujeto que vivía en la periferia de la ciudad de Santiago y que ella grabó durante tres encuentros. Eltit presenta el libro como el resultado de una investigación que realiza con Lotti Rosenfeld y que tenía por objetivo reconocer en la periferia de la ciudad una fisura estética que, a la manera de un negativo fotográfico, revelase el orden jerarquizado que las formas institucionalizadas del poder imprimían en la cartografía urbana. Excluidos del sistema de producción económica, explica la autora, los sujetos que habitaban esos márgenes repetían sin cesar un único trabajo “solitario y excesivo” que reconfiguraba sus cuerpos en la pesada acumulación de la ropa y en los residuos adheridos a la piel. Ese barroco visual con el que los cuerpos de estos sujetos desbordaban los límites disciplinados de la ciudad contrastaba de forma llamativa con la ausencia de lenguaje.

No era el caso de El Padre Mío, aclara Eltit: “Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía ni principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar” (168). De

hecho, desplazado ese exceso barroco del cuerpo hacia el habla, el discurso transcripto de El Padre Mío estalla en un delirio que se contorsiona en el retorno angustiante de la idea de la confabulación y de la amenaza de muerte como si fuese el vestigio siniestro de los controles represivos del poder. Sin embargo, desplegada en las páginas del libro, esa habla delirante se nos ofrece, en un primer momento, como una experiencia estética que, en su singularidad radical, subvierte los usos instituidos del lenguaje y postula que, en literatura, hay signos, pero no sentidos. Eltit sabe de esto y al intentar definir un modo de apropiación de esa habla que escape a los límites de la sanción psiquiátrica o de la diagnosis sociológica, afirma: "es literatura, es como literatura" (169).

Pienso que en la ambigüedad de esa frase se define el lugar de interferencia del ensayo. Al afirmar que es literatura, Eltit proyecta en el habla descentrada de El Padre Mio una política de escritura en la cual se reconoce y, de esa forma, aproxima el libro al universo de sus ficciones que, como ya fue señalado, resiste a cualquier operación de coagulación del sentido. Al modalizar la expresión y decir que esa habla es "como literatura", Eltit le restituye al libro el valor de un testimonio que, inserto en un proceso histórico que aún exhibe las marcas de la opresión dictatorial, trabaja por la construcción de una memoria crítica de lo acontecido. Pero lo hace en un sentido negativo en la medida en que socava los presupuestos del género al desplegar un testimonio sin contenido de experiencia que, como afirma Nelly Richard (2001), no ofrece una verdad sino que figura una crisis de la verdad. El ensayo interfiere, entonces, en las posibilidades de significación del texto y lo hace oscilar entre el testimonio y la ficción, pero, sobre todo, deja claro que ese desdoblamiento de las posiciones de enunciación, entre yo y la otra de mí, va más allá de un juego retórico.

Lo que va más allá de mí

"Puedo contar mi vida, contar los libros que escribí. Es decir, contar mi vida a partir de lo que escribí", afirma Luis Gusmán en La rueda de Virgilio, una autobiografía en la cual propone contar su vida a

partir de la lectura (o re-escritura, se podría decir) de sus primeros libros de ficción. Esta zona de indeterminación que la propuesta establece entre escritura, lectura y vida permite pensar este título no apenas como autobiografía, sino también como ensayo.

En una relación casi simbiótica con sus tres primeras novelas, y como ya lo sugiere el título, Gusmán conjetura una estilística de la propia escritura. Una escritura que, según el autor, se funda en la experiencia decisiva de la agonía y muerte de su padre, pero que despliega también una estilística pautada en las tres religiones de su madre. El frasquito, Brillos y Cuerpo velado se suceden en la exposición de un deseo de escritura que parece querer ordenarse en la referencia a la confesión católica, al ritual del apostolado y al culto a los muertos del espiritismo. Este desplazamiento de la posición de enunciación, de esas tres ficciones al ensayo, permite que Gusmán revele la proximidad biográfica que sostuvo la escritura de sus primeras novelas. Esto llevaría a pensar que la enunciación subjetiva del texto acaba reorganizando los relatos y, por tanto, neutralizando la potencia crítica que encerraba la ilegibilidad de cada una de esas ficciones. Por cierto, este podría ser el efecto de lectura de La rueda de Virgilio, sobre todo si tenemos en cuenta las palabras del autor cuando en la introducción afirma que va a escribir sobre sus libros desplegando "el movimiento de esa rueda, en el estilo tan teresiano que permite que el cruce de los sentidos, las metáforas sinestésicas, se ofrezcan en una intensidad menos abrupta, en una violencia más atenuada del contraste" (1988: 11). Creo que aunque se atenúe la intensidad de las imágenes y se disminuya la violencia del contraste, la escritura del ensayo tampoco se presenta aquí como el reverso comunicativo de la ficción, al contrario, se expande en la materialidad significante de la lengua, es decir, en una secuencia abierta en la cual cada significante es el significado de otro significante que lo lleva más lejos, en la búsqueda de un significado último, siempre inalcanzable. En lugar de proponerse como el otro legible de la ficción, La rueda de Virgilio, explica Gusmán, "será el movimiento inverso por el que ese mucho de realidad que tienen mis primeros libros de ficción se convertirán, por la autobiografía, en una ficción perdida".(12)

Aunque ese movimiento de la escritura apunte a la disolución de las

fronteras entre el ensayo y la ficción, Gusmán no puede evitar la alusión a la diferencia que esas formas del discurso en última instancia comportan. Con relación a esto él relata que, en sus primeras publicaciones, la grafía de su apellido variaba según colocase o no un acento ortográfico inexistente: Gusmán sin acento, Gusmán con acento.

Primero fue en los artículos de crítica literaria. ¿Aquellos en los que podía fundamentar alguna lógica que iba más allá de mí? Allí se originó el fundamento de algo que se transformó en una práctica que ya me resultaba divertida. (…) La literatura sin acento, la crítica con acento. Esto era paradójico ya que por la literatura, la ficción, me había podido crear esa otra ficción: como siempre, la escritura de la imaginación aparecía en un lugar de rezago en relación a un sentido. Nunca, en verdad, me he puesto a comprobar si esta distribución de la economía ortográfica es verdaderamente así, pero para mí se trataba de una separación tajante entre la ficción y la crítica donde se renovaba un antiguo debate entre los ruidos, las imágenes y el sentido.(18)

A partir de la grafía del nombre, Gusmán diferencia las posiciones de enunciación y coloca la pregunta acerca de la posibilidad de fundamentar en la escritura del ensayo una lógica secreta que organiza la escritura de ficción: “¿alguna lógica –se pregunta– que iba más allá de mí?”. Como en el caso de Osman Lins y de Diamela Eltit, en Gusmán esa lógica tampoco puede ser aprehendida de forma inteligible, dado que la escritura de ficción siempre posterga la coagulación del sentido, es decir, impone un movimiento alucinado sobre la materialidad de la lengua que impide que el sentido se estabilice. Esa distinción entre el ensayo y la ficción, apenas insinuada en la pregunta, se disuelve enseguida cuando Gusmán admite que, paradójicamente, fue la escritura de imaginación la que dio lugar a la ficción del nombre de autor que se inscribe en el ensayo.

Como el propio Gusmán (2000) afirma, al comienzo de su trayectoria, él “padeció”, “usurpó” y “aprovechó” al máximo el

movimiento expansivo que la noción francesa de escritura comportaba estableciendo una relación de inseparable intimidad entre las diferentes formas que puede asumir el discurso. Posteriormente, revisó esas posiciones y recuperó para el ensayo literario una pauta discursiva específica que mantiene un grado de absoluta diferencia con la ficción y que, por lo tanto, debe asumir su condición de enunciación subjetiva, singular y provisoria. La ficción calculada, libro de ensayos críticos publicado diez años después, en 1998, recupera las pautas del género para presentar una genealogía literaria en la cual aún es posible reconocer la radicalidad estética de la concepción de literatura que sostiene la obra de Gusmán.

La tarea del artista, afirma el autor en el ensayo "Joyce, la lengua de los proscritos", es interrogar a su época en cuanto a la verdad y hacerlo según un cierto método que él denomina "política de la lengua"; un método que le permite al escritor no sólo cuestionar a su época sino, también, insertarse en una tradición literaria determinada (Gusmán, 1998: 31-50). Esta es la problemática que organiza tanto el libro de ensayos como la genealogía en la que el autor se reconoce. Entre otras, Gusmán reúne aquí sus lecturas de Musil, Kafka, Joyce, Flaubert y, en todas ellas, coloca la pregunta que moviliza su escritura: cuál es el uso que se hace de una lengua en una época determinada. A partir de esa indagación, Gusmán intenta desvendar "la política de la lengua" que orientó la práctica de escritura de estos autores y, en una nítida referencia a su propia práctica, rescata y valora los usos subversivos del lenguaje, aquellos que, en palabras de Joyce, cuestionan "el lenguaje de la vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada" (34). Al leer estos ensayos de Gusmán, es inevitable pensar en sus ficciones que cuestionan los usos estereotipados de la lengua y de los modos de representación literaria de su época. Podríamos decir, retomando las palabras de Joyce, que, para Gusmán, representar el "lenguaje del sueño" es el modo de hacer literatura, es decir, activar "una operación poética que les haga perder [a las palabras] su significación obvia para hacer entrar [a la lengua] en otra circulación" (40).

La potencia crítica de la ilegibilidad

Quisiera señalar que las categorías barthesianas de legibilidad e ilegibilidad del texto literario aludidas aquí, apuntan, sobre todo, a destacar el eje histórico que atraviesa todo proyecto de escritura, dado que siempre se escribe a partir de un determinado estado del lenguaje. En otras palabras, esas categorías sirven para subrayar que la potencia subversiva de las políticas de escritura asumidas por Osman Lins, Luis Gusmán y Diamela Eltit es históricamente relativa y que se modifica en función de los modelos establecidos de la institución literaria.

En el caso de Osman Lins, procuré señalar una cierta tensión que se establece entre la radicalidad estética de sus dos últimas novelas y la misión cultural que, siguiendo una filiación sartreana, le atribuye al escritor cuando escribe su libro de ensayos. De hecho, la imagen del misionero aparece en varias oportunidades para figurar el ejercicio de la literatura como una "verdadeira catequese" que hace que, según Lins, "em cada escritor brasileiro existe um Anchieta, pregando, com alegria e desespero, o seu evangelho" (1979: 22). Sin embargo, esta concepción de lo literario no demoró en verse socavada por una reformulación de las estrategias de resistencia que Lins lleva a cabo al asumir en sus últimas novelas una política de escritura que, centrada en el trabajo artesanal con la palabra y en el dispendio estético del ornamento, lo llevaba a abandonar definitivamente la transitividad del lenguaje.

Por su parte, Diamela Eltit insiste en la fascinación que ejerce en ella "el hábito de escribir con la palabra". Colocando una nítida distancia con las formas inteligibles de lo literario, ella afirma: "la espléndida actividad condensada en contar historias, no está en las líneas de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales" (2000: 172). Aunque con esa declaración ella aproxime su ficción a una política de escritura que privilegia el trabajo sobre la materialidad significante de la lengua y se aleja de la obviedad referencial, sus últimas novelas (me refiero a Mano de obra, de 2002, y otros títulos posteriores) atenúan de forma significativa la experimentación formal que dominaba la escritura de Lumpérica, reduce el efecto teórico de la ficción que destacaba

El Padre Mío y da lugar a una configuración más nítida de secuencias, voces y personajes narrativos.

Diseñando otra trayectoria, Luis Gusmán explicó en reiteradas oportunidades que es posible reconocer tres etapas en su obra por las cuales se aleja gradualmente del horizonte de ilegibilidad que dominó sus primeras ficciones. En este sentido, él admite:

Al principio lo importante para mí era la escritura. Después, a partir de En el corazón de junio, quise empezar a narrar historias y, desde La música de Frankie, empecé a darle más peso a la trama y a los dilemas éticos de los personajes /.../. Luego, desde Villa, además de una buena trama, lo que más me interesa es construir personajes. (Gusmán, 2008)

Ciertamente, estos cambios en las prácticas de escritura de Eltit y Gusmán inciden en el lugar que le es concedido al ensayo con relación a la ficción. Más distantes de aquellas posiciones estéticas radicales que borraban las jerarquías discursivas y asumían la escritura como una práctica intransitiva en la cual se despliega, como una pulsión ajena a cualquier vigilancia, el deseo de escribir, estos autores recuperaron en los últimos años las pautas específicas del ensayo.[8] No se trata, sin embargo, de asumir una enunciación subjetiva que reduzca el ensayo al reverso comunicativo de la ficción, al contrario, el ensayo establece con la ficción una relación de interferencia, de sobreimpresión, diría Barthes (2007), que deja adivinar en él una ficción de escritura.

---

1 La versión original de este artículo fue publicada en la revista Critica Cultural, Unisul, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 3-16, 2009.

2 En una reflexión acerca de la proliferación de los sentidos y de las instituiciones sociales que lo controlan, Barthes señala tres

regímenes antropológicos del sentido: la monosemia (que sostiene que los significantes poseen un solo sentido, que es el correcto); la polisemia (que acepta la idea de que un signo tiene varios sentidos); la asemia (que supone la ausencia o la exención del sentido). Este último régimen –explica Barthes– no debe ser confundido con el absurdo, dado que "la exención del sentido [...] es una especie de vacío del sentido, o mejor, del sentido experimentado y leído como vacío, y ése no es el caso del absurdo". Ciertos lenguajes formalizados, como las matemáticas o la lógica, sirven de ejemplo para el régimen de la asemia, es decir, lenguajes constituidos por puras relaciones en las cuales no hay plenitud de sentido. Para el autor, los textos y el pensamiento del grupo Tel Quel pueden ser pensados como prácticas que tienden hacia la exención del sentido. El artículo es de 1970. (Barthes, R., 2007: 87-135).

3 Los abordajes críticos de la obra literaria de Osman Lins reconocen en Nove, novena (1966) un momento de ruptura o de transición entre las formas narrativas tradicionales, que marcaron sus primeros libros de ficción, y las escrituras más arrojadas de sus últimas novelas, las cuales señalarían la conquista de una visión personal, más acabada y profunda, de la creación literaria. En este proceso, como muestra el estudio de Sandra Nitrini, el diálogo que Osman Lins establece con los presupuestos teóricos postestructuralistas y, sobre todo, con los modos narrativos del Nouveau Roman son particularmente productivos, sin que esto signifique mera transposición de modelos estéticos. (Nitrini, S., 1987; Andrade, A. L., 2014).

4 Con Diamela Eltit, formaron parte del CADA el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. Para un análisis de las intervenciones artísticas del grupo como prácticas políticas críticas de las ideologías dominantes en los contextos de la dictadura y de la transición democrática chilena, ver Richard, N. "Poéticas del descalce y marco democrático" (1989: 11-15).

5 Uso la expresión “efecto teórico” en los términos en que la postula Alberto Moreiras (1999: 391), es decir, como una marca nemónica de la teoría en la ficción que permite que la teoría sea captada no como locus institucional, sino como lugar destitucional.

6 Ana Luiza Andrade (2014: 65-66) aborda la configuración ensayística y ficcional del libro en base a las nociones teóricas de “dialogismo” de Bakhtin y de “escritura” de Barthes como categorías que permiten colocar en evidencia las relaciones que se establecen entre el acto creativo y la sociedad: “Estas duas contribuições críticas, aplicadas em nosso estudo, a Guerra, ressaltam as correntes polêmica e confessional a que se refere seu autor, dividido entre uma postura de ensaísta, no comentário social, e uma postura de ficcionista, no comentário literário”. Sigo, aquí, esta línea de indagación pero intento también poner en evidencia ciertas tensiones que atraviesan el texto en razón de su indeterminación discursiva.

7 Cabe aclarar que esta afiliación sartreana –que Lins explicita ya en el epígrafe del libro– no se refiere a una instrumentalización de la literatura como mero vehículo de un mensaje político, más bien, debe ser pensada como una idea del hacer literario que se define en términos de una empresa vital por la cual el escritor –como afirma Sartre (2015)– debe comprometerse por entero con su obra, no como mera expresión pasiva de sus infortunios y debilidades, sino en función de la decisión voluntaria que constituye la afirmación de vida en cada uno de nosotros.

8 En su lectura de La ficción calculada de Gusmán, Eduardo Grüner (2004: 209) ofrece una interpretación inteligente de ese retorno a la pauta clásica del ensayo, cuando sugiere que el título del libro debe ser pensado no como un oxímoron, sino como un quiasma que establece una relación de reversibilidad, de mutua implicación, entre los términos: ficción y cálculo. “La pura ‘espontaneidad’” –explica Gruner– “es el peor de los planes, el más cínico de los

cálculos, tanto en literatura como en política. Es porque el escritor ‘calcula’ en su función más elemental –la de decidir su política, su poética, su estilo, su modo de inscribirse e interrogar a la tradición– que podrá ‘dejarse arrastrar’ por la corriente ficcional: ésa es la verdad de la literatura, la única posible”.

Lectores lunáticos y textos ilegibles.

Sobre las políticas de lectura en la literatura argentina

9

La librería argentina, uno de los últimos libros de Héctor Libertella, publicado en 2003, se abre con una curiosa escena de lectura:

Acá abajo, en la sentina del barco, el agua se ha filtrado y deshizo en parte los volúmenes. Para recuperarlos serán necesarios distintos tratamientos de la sustancia. La bodega está oscura y el ojo lee un poco a ciegas, un poco a tientas. (Tendremos que adivinar las letras bajo la capa de agua). (2003: 13)

Es mejor no dejarse engañar con esta imagen que parece convocar los infortunios de una travesía marítima; no se trata de una referencia espacial específica, sino de una escena imaginaria en que este lector oculto en la sentina del barco apenas traza la figura de un modo de leer. Una lectura que se realiza en cierta clandestinidad, por intermitencias, intuitivamente y al ras de la letra. En contraposición a la lectura que se hace en la superficie del navío, la cual, bajo los efectos directos de la luz solar, envejece los textos en la univocidad de un sentido determinado, Libertella propone una lectura "lunática" que se apropie furtivamente de fragmentos de textos y los lance al vértigo de una escritura que haga proliferar la palabra, borrando cualquier distinción de origen.

La imagen sugiere el tratamiento al cual eran sometidas las bibliotecas por las escrituras que, en los años 70, hicieron de la

ilegibilidad el rasgo excluyente de lo literario. Escrituras como las de Héctor Libertella y Luis Gusmán que asumieron esa posición al instaurar discursividades autónomas que, liberadas de las instancias de origen y fin de la palabra, se presentaban como una operación abierta y permanente de significación que resistía a la organización de los signos en función de un sentido determinado socavando, así, la convención de la palabra comunicativa. No pretendo extenderme en teorizaciones, apenas quiero recordar que, por esos años, como explica Denis Ferraris en un artículo publicado en la revista Xul, en 1982, la noción de ilegibilidad remitía a los textos que ponen en movimiento una palabra autónoma que no especifica a quién se dirige, ni a qué se refiere, ni sobre todo de dónde viene. Atendiendo a esa indeterminación, no es difícil imaginar la configuración difusa que adquirieron las bibliotecas en este modo de escritura. Como afirma el propio Ferraris, "[…] cuando el origen de la enunciación que anima un discurso no deja de desplazarse, no queda sino encomendarse al dios protector de los ladrones y los alquimistas" (1982: 44). Libertella y Gusmán, al menos hasta los años 90 en el caso de este último, experimentaron con las más diversas posibilidades de la disimulación y de la transmutación como forma de incorporar las lecturas a una textualidad que, sostenida en una indeterminación de origen, cruza una multiplicidad de voces y juega a borrar los límites de la enunciación o, mejor dicho, a ponerla en un fuera de sí. La relación entre ensayo y ficción crítica en dos textos de Libertella y el biés ensayístico de las dos autobiografias de Gusmán, que comentaré aquí, permiten pensar estos modos de apropiación de la biblioteca en sus escrituras, sus particularidades, su permanencia y/o abandono.

Biblioteca y ficción crítica

Desde 1968, año en que publica su primer libro, El camino de los hiperbóreos, Libertella disgregó su escritura en una serie de textos inclasificables que cruzan la ficción, la crítica y la teoría, sin rechazar, como él sugiere, cierta tensión lírica. En favor de una escritura que disuelve las distinciones de género, Libertella postula un sujeto de enunciación que se desplaza por diferentes ámbitos

discursivos, con mayor o menor distanciamiento de sí, pero sin dejar de exponer su verdad. En este sentido, él pregunta:

¿Por qué colocarnos sólo en las oposiciones entre poesía y narrativa cuando, detrás de ellas, además de la crítica y el ensayo viene la teoría? Tres formas también acostumbradas a manifestarse como sistemas creíbles; también ellas incluyen un yo que las anuncia y que en cada caso genérico no podrá verse sino como real: nunca, jamás, ficticio. Para exacerbar esa paradoja: ¿no podría haber tensión lírica incluso en un sujeto que se calculara como artificio? ¿Y cuanto más celoso y perfecto fuera el cálculo más pura sería la lírica, su química obsesiva: su verdad? (1993: 12)

Los textos de Libertella se configuran en este entrecruzamiento de prácticas y discursos, no responden a ningún criterio de género específico, son inclasificables; esta es la única condición que parece definirlos, dado que la versatilidad de su materia lingüística actualiza, una y otra vez, el gesto crítico por el cual la literatura señala y subvierte las pautas históricas que la definen como tal. Lírica crítica, ficciones críticas, literatura crítica fueron algunos de los términos que se forjaron para denominar este tipo de textos que exasperaron la intransitividad de la palabra literaria, colocando el ejercicio de la crítica en el centro de la escritura de ficción. En palabras del autor:

[...] el crítico –en ese fondo último y ciego que define a su práctica como una práctica del todo privada– se identifica con la operatoria inconsciente, con el campo cerrado y casi hermético y con esas últimas poblaciones del idiolecto en las que se puede localizar a los escritores de ficción desde el nacimiento, por su vagido (12-13).

En Las sagradas escrituras, libro de 1993, Libertella ofrece una imagen de la forma que la literatura asume cuando crispa el gesto

autorreflexivo y remite al “momento íntimo y genético” de la lectura: “[…] se trata de ese complicado caracol que supone el encastamiento de las formas generales de leer en ciertas formas privadas de leer crítica y teoría, y estas dos en el acto presente de escribir” (1993: 19). La imagen del caracol instaura la escena de la lectura como el origen de una palabra literaria que desliza la enunciación hacia la pluralidad de voces –literarias y/o teóricas– que provee la biblioteca borrando sus contornos y haciendo del texto un espacio de resonancias.

Libertella retoma la imagen del caracol en uno de los ensayos de Las sagradas escrituras, titulado “La librería argentina”, esta vez para figurar los procesos de constitución de una literatura nacional. La imagen del barco que llega a las costas argentinas con una carga de libros para ser comercializados en la librería de Marcos Sastre delimita la instancia de fundación de una literatura que se constituye por medio de un proceso de migración y apropiación de lecturas o, como dice Libertella, por “(…) cierta operatoria local: del leer en su traducir y de este en nuestro escribir, como un suave movimiento de caracol. Si se permite la metáfora: un caracol instalado en la misma playa adonde ese barco encalló, para quedarse. Para no volver a origen” (207). La imagen del caracol retorna para postular la escena de la lectura como constitutiva de la literatura nacional, su “momento íntimo y genético”, retomando la expresión.

Esta escena condensa la cronología de la literatura argentina: a los lectores de la librería de Marcos Sastre de mediados del siglo xix, le suceden los lectores de la revista Martín Fierro de los años 20 y los lectores reunidos en torno a la revista Sur de mediados del siglo xx. No interesan las denominaciones, los nombres de autor, ni los libros leídos, sino el desplazamiento de la posición del escritor como lector en un proceso literario pensado como un ritual de pasaje. En este sentido, Libertella agrega:

¿Volvemos a constatar acaso que los accesos a una literatura crítica se alojan aquí, de a sílabas y a poco, en su fundamento: las maneras de leer? Como decir que frente a una maciza comunidad de lecturas de la tradición […] la Argentina se exhibe toda del revés: no en las

lecturas comunes de una tradición, sino en una tradición de la lectura, eso que genera lo distinto o diferencial de cada región; ahí donde se aloja una loca noción de nación. (214)

Superponer los tiempos para colocar en evidencia la operación que singulariza a la literatura argentina, su tradición de lectura, esta podría ser la síntesis de "La librería argentina", ensayo incorporado a Las sagradas escrituras. "Cualquiera podría decir" –agrega Libertella– "Esto parece una utopía. Querer atrapar la larga crónica de un solo instante que identifica a todo un país" (214). Si aquí se postula la tradición de lectura como el gesto constitutivo de la literatura nacional, en el libro publicado en 2003, bajo el mismo título, La librería argentina, esta idea se pone en juego. Aquí el ensayo se hace decididamente ficción crítica. En otras palabras, si en un primer momento el ensayo tradujo la experiencia de la lectura, años después, la ficción crítica transformó la escritura en "una experiencia en objeto de la lectura". (12)

El libro traza un recorrido por la literatura argentina más amplio que la versión ensayística de 1993. Partiendo de la generación de escritores de 1837, llega hasta las novelas de Martín Kohan, Federico Jeanmaire o Pablo De Santis, pasando por Macedonio Fernández, Borges, Gombrowicz, Lamborghini, Aira, entre otros. Sin embargo, no se trata de una lectura crítica atenta a las cronologías y a los presupuestos de una historicidad literaria, se trata de una ficción. La ficción de la literatura argentina que alguien inventa, en la sentina en penumbras de un barco, por medio de una lectura intermitente que se desliza sobre la materia significante de la lengua para abrir las posibilidades del sentido a lo ilimitado, haciéndose escritura:

Es un enorme galeón lleno de gente a la deriva, y en algún lugar está la bodega propiamente dicha: la cueva de resonancia, ahí donde se almacenan todas las voces y se pierden todos los dominios y jerarquías de cada disciplina. Esas voces están, según veo, atrapadas en lo más profundo de las escalas de madera que se bifurcan a babor, a estribor. Salvo que la escalera no es jerárquica:

se trata de un tirabuzón donde en cualquier momento todos terminan cantando en la terraza que es esa arboladura llena de velas del ensayo literario. Y porque ese canto concilia el trabajo de ficción con la actividad crítica y la investigación, acá será posible ver a varios de muchos navegantes abrazándose bajo el palo Mayor. Es noche de fiesta y canje en alta mar. (2003: 17-18)

La literatura argentina se objetiva en el navio que este lector clandestino acecha y se espacializa en una escritura resistente a las distinciones y jerarquías discursivas. Así, en el primer capítulo, Libertella se inclina sobre la letra exasperada de Lamborghini y escribe su rabia; en otro, Borges traduce y hace legible a Macedonio Fernández; en otras páginas, un personaje de Cambaceres retorna fantasmáticamente en las novelas de Bioy Casares y de Sergio Bizzio. En este juego de "quién es quién en el seno de la tribu", es decir, en este permanente deslizamiento del lugar de quien lee y escribe, Libertella monta una ficción crítica de la literatura argentina que busca subvertir los lugares comunes de la lectura de la tradición para mostrar, en su reverso, una tradición de lectura (2003: 81).

Al permanecer ajeno al gesto hermenéutico, que según Libertella "envejece el texto porque lo deja prisionero de una sola mirada: lo interpreta" (13), La librería argentina, como explica Marcelo Damiani (2008), se hace irreductible a un comentario que vaya más allá de su transcripción literal, dado que la transmutación que esta lectura realiza de los textos hace imposible otra expresión que no sea la de su propia escritura.

No es necesario detenerse en la deuda barthesiana que comporta esta idea de una literatura hecha de lectores o de una literatura como "práctica de lo ajeno" (Libertella, 2003: 56). Lo que me interesa señalar es la persistencia de Libertella en este modo de escribir la lectura que libera las posibilidades de sentido, sin dejar de trazar, una y otra vez, el gesto autorreflexivo por el cual la literatura se designa a sí misma. Este modo de escribir la lectura desestabiliza la forma del ensayo al colocar la enunciación subjetiva que define al género en un vértigo textual que la descentra, la deja fuera de sí dando lugar a la ficción crítica. Como explica Libertella,

este modo de escribir la lectura permite que la literatura toque el plexo del yo del autor y lo desarme, para que ella pueda comenzar, así, "su historia de literatura pura, que de tan oscura y rara a veces, o hermética y difícil, ya se deja leer como manual a la luz de un sol de noche" (1993: 239).

Biblioteca y autobiografía

Desde un punto de vista canónico, la autobiografía se configura como el reverso de la ficción en la medida en que expone una subjetividad que, despojada de cualquier simulación, ofrece el relato sincero de una experiencia personal que se inscribe en el pasado. Estas condiciones generales delimitan el campo de la autobiografía, sin embargo, según Jean Starobinski, no definen su forma (2008: 77-84). Para este autor, no es posible definir un modelo de autobiografía, sino solo reconocer estilos particulares en virtud de los cuales cada escritor cumple con las condiciones generales que hacen posible el género. Al referirse a la autobiografía en estos términos, como "un modo singular de elocución", Starobinski destaca la relevancia que adquiere el presente de la enunciación en este modo narrativo, vale decir, la importancia de este "yo en acto" que se dispone a relatar con autenticidad una experiencia de vida. La singularidad de esta enunciación, que el autor identifica con la noción de "estilo", interfiere en la verdad de la experiencia que se desea narrar, en la medida en que esta verdad solo puede ser evocada desde el presente de la enunciación en razón de la cual el sujeto le atribuye un sentido y le impone una forma. Toda escritura autobiográfica supone, por lo tanto, una interpretación y, en este sentido, el yo de la escritura autobiográfica es indiscernible del yo del relato de ficción. Como explica Starobinski, bajo la forma de la narración y, más allá del voto de sinceridad, el contenido de la autobiografía puede deslizarse hacia la ficción sin que nada detenga ese pasaje de un plano a otro.

Luis Gusmán sabe que ese deslizamiento es inevitable y al escribir sus autobiografías desconsidera la narración secuencial de una

experiencia de vida, optando por realizar una lectura de su propia escritura. “Puedo contar mi vida, contar los libros que escribí. Es decir, contar mi vida a partir de lo que escribí”, afirma en La rueda de Virgilio (1988: 11), la autobiografía que escribió a pedido de Ricardo Piglia en 1988. Según relata Gusmán, en aquellos años, Piglia dirigía una colección editorial, en la cual pretendía reunir “escritores que ni siquiera teníamos una vida literaria, junto a otros que eran ‘autores’ ya consagrados” (2009: 17).

En una relación simbiótica con sus primeras novelas, esa autobiografia describe una estilística pautada en la influencia que ejercieron sobre él las tres religiones de su madre. La confesión católica, el apostolado evangélico y el culto a los muertos del espiritismo se suceden como referencias a partir de las cuales Gusmán especula una estilística que evidencia la idea de literatura que sostuvo sus primeras novelas El frasquito, Brillos y Cuerpo velado; narrativas de marcado carácter experimental que rompían radicalmente con los presupuestos de una mímesis realista al colocar el fetiche de la palabra en el centro de la práctica literaria. En ese sentido, como autobiografía, La rueda de Virgilio no se propone revelar los hechos biográficos transfigurados en estas novelas, sino que aspira a escribir una ficción más, es decir, la conjetura de esa estilística que insiste en una palabra literaria que, resistiendo el gesto de nombrar, de expresar o de representar, postula, como explica Blanchot, que la literatura es “una imagen del lenguaje y no un lenguaje que contiene imágenes o coloca en figuras la realidad” (1992: 27-28). En otros términos, La rueda de Virgilio no se ofrece como el reverso legible de las primeras novelas de Gusmán, sino que, coherente con una concepción de escritura, expande una ficción de estilo para insistir, una vez más, en la idea de que la palabra literaria solo puede ser literaria si ella se libera de las exigencias de eficacia comunicativa de la lengua.

Es precisamente la noción de “estilo”, metafóricamente aludida en el título, la que permite establecer una continuidad entre La rueda de Virgilio y Los muertos no mienten, su segunda autobiografía, publicada en 2009. Si en el libro inicial la herencia de las tres religiones maternas hace girar la rueda del estilo, en el segundo, Gusmán explora apenas una de esas referencias afirmando, ya en las páginas de inicio, que “entre la carne y el espíritu del escritor, la

mitología espiritista supo enclavar sus golpes de estilo" (2009: 17). Resuenan aquí las ideas de Barthes cuando en El grado cero de la escritura explica que el estilo, como un lenguaje autárquico, nace del cuerpo y del pasado del escritor, se despliega ajeno a su responsabilidad y se transforman, de a poco, en los automatismos de su arte. Como la "parte privada del ritual", el estilo, dice Barthes, sería "el término de una metamorfosis ciega y obstinada, brotada de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo" (2006: 18-19). Con base en el espiritismo, Gusmán interroga, una vez más, su "mitología personal y secreta" (la expresión es de Barthes) para dar una "continuación discontinua" a su autobiografía e indagar las inflexiones de una singularidad de escritura en la cual, veinte años después, ya se inscribe un nombre de autor.

En efecto, en Los muertos no mienten, el espiritismo materno retorna como una experiencia que, ligada al cuerpo del escritor y a lo vivido por él, forja la particularidad de su estilo. Los personajes dobles, el cambio de identidades, la coincidencia como motor de la causalidad narrativa, el trazado de genealogías familiares perdidas o el dispendio de lujosas genealogías literarias, es decir, los temas verbales de la existencia de Gusmán que pueblan sus ficciones, vuelven en esta segunda autobiografía, reformulados a partir de una supuesta teoría espiritista del relato. Un juego de especulación teórica que le permite leer todas sus novelas en función de la configuración del enigma, la secuencia de la trama y el dilema ético del personaje, como una forma de dar cuenta de la inflexión que marcó su modo de narrar a partir de los años 90:

Construir una "teoría" espiritista del relato sería muy pretencioso, pero sí, es posible pensar cierta manera que afecta a la escritura, al desdoblamiento de la identidad y a la construcción de un enigma ligado al género policial, dado que la invención del alfabeto espiritista coincide con el descubrimiento de un crimen. (Gusmán, 2009: 26)

En el corazón de junio, La música de Frankie, Villa, Ni muerto has

perdido tu nombre, El peletero, todas estas novelas, publicadas a partir de los años 80, son leídas atendiendo a su mayor o menor grado de adecuación a esa manera de narrar ("manera" usado aquí en el sentido de estilo) que marca un segundo momento de la literatura de Gusmán. Como en la primera autobiografía, entonces, la religión materna es convocada en Los muertos no mienten como experiencia que se inscribe en el orden de un discurso en el cual se reconoce el nombre de autor. No obstante, el modo de evocar la religión esta vez es diferente en la medida en que deja entrever que la experiencia del espiritismo de la madre responde al orden de lo biológico y del pasado personal y que, por lo tanto, se instala no apenas en el orden del discurso, sino en un límite inaprehensible que se dibuja entre el cuerpo, lo vivido y el lenguaje.

El lugar de la biblioteca es un buen ejemplo de esa diferencia que quiero señalar. En La rueda de Virgilio, la biblioteca se expone en la cita que se disemina en la enunciación autobiográfica, a la manera de una estrategia de apropiación transgresora de las voces de los otros que apuesta a la indeterminación de origen. En la voz de Gusmán repercuten las voces de Flaubert, Gide, Lezama Lima, Coleridge, mezcladas con las letras de tango en una evidente operación de desjerarquización cultural y de dispersión enunciativa. Esa primera autobiografía pone en escena una enunciación fuera de sí que cuestiona la idea del autor como origen positivo y exterior al texto y lo configura exclusivamente como una función, aunque descentrada, en el orden del discurso.

La biblioteca de Los muertos no mienten no es menos irreverente al mezclar la referencia prestigiosa de la literatura con los libros espiritistas: Joyce, Poe, Lugones, Flaubert, Dostoievski, al lado de Allan Kardec. Sin embargo, el lugar de esa biblioteca cambia, es desplazada hacia el inicio de la autobiografía y aparece explicitada en la primera página del libro, dibujándole un borde a la enunciación autobiográfica. Ese borde se refuerza en el cuerpo del texto en virtud de un modo de citar que señala la diferencia entre la voz propia y la voz de los otros, dibujando un limiar entre ellas, aunque, como todo limiar, también insinue que la voz de los otros atraviesa la propia.

Este modo de presentar la biblioteca sugiere, sobre todo, que la experiencia se instala también como algo previo a la palabra del

escritor, aunque sea parte constituyente de ella. En otros términos, esta posición de la biblioteca diseña el límite inaprehensible en el cual entran en juego el cuerpo, lo vivido y el lenguaje. Gusmán escribe esta segunda autobiografía después de la muerte de su madre y a partir de la biblioteca espiritista heredada y que él se resistía a leer:

Esos libros que ella siempre me daba para leer y yo me negaba amparándome en la seriedad científica, en el tedio y quizás en un profundo respeto y temor a esos libros parlantes. (2009: 94)

El desplazamiento de la biblioteca, ese límite que traza su posición en esta segunda autobiografía sugiere que la experiencia del autor, aunque se inscriba en el orden del discurso como singularidad de una escritura, no se agota en ella, es irreductible a ella. En ese sentido, Los muertos no mienten atenuaría la radicalidad con que la literatura toca el plexo del yo del autor en su autobiografía de los años 80. De alguna manera, este cambio sugiere que el proceso de subjetivación de la escritura no se limita a una función en el orden del discurso, más bien, como explica Agamben, supone una instancia de producción de subjetividad por la cual el individuo se pone en juego en el lenguaje y exhibe en un "gesto" su irreductibilidad a él, instalando un vacío en la trama textual que permanece ilegible a la interpretación.[10]

Coda

En un ensayo sobre Joyce, que forma parte de su libro La ficción calculada, Gusmán afirma que todo escritor inventa "una lengua perdida que no deja por ello de interrogar el estado actual del lenguaje de cada época, cada vez que la estereotipia se apodera de él" (1998: 50). Con este comentario sobre la ficción crítica de Libertella y las autobiografías de Gusmán, sobre sus modos

particulares de enunciar las bibliotecas, busqué apenas colocar una inquietud. La inquietud que provoca la condición histórica de lo ilegible y los peligros que amenazan las escrituras, siempre expuestas al riesgo de persistir, estereotiparse y dejar de interpelar el estado actual del lenguaje de una época.

---

9 Una primera versión de este texto fue publicada en Antelo, R. y Reales, L. (orgs.), Argentina texto tempo movimento. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2011.

10 En una instigadora recuperación de las reflexiones de Foucault acerca del autor, Agamben (2005: 91) explica que la escritura es un dispositivo, “y la historia de los hombres no es quizás otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. Y así como el autor debe continuar inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida”.

Ensayo en revista: la escritura de Luis Gusmán en Literal y Sitio

En una entrevista realizada en 2012, Luis Gusmán afirma que su vida fue una vida de libros, pero que, junto a esos libros, “hubo y hay también una vida de revistas”. Si se tiene en cuenta que hacer una revista es una forma estratégica de ampliar el propio campo de escritura con el propósito de intervenir políticamente en los debates literarios y culturales del momento, la relevancia que este escritor de ficciones le atribuye a las revistas no puede pasar inadvertida. Literal, Sitio y Conjetural son las revistas que Gusmán organizó con otros escritores argentinos en las últimas décadas del siglo xx. Conjetural, una publicación pensada en función de la práctica psicoanalítica que Gusmán ejerce junto a su oficio de escritor, comenzó en 1983 y aun continúa. El hecho de circular dentro de los límites especializados de ese saber tal vez explique su prolongada permanencia. No fue el caso de Literal y Sitio, revistas literarias que organizó en los años 70 y 80 respectivamente, que fueron de corta duración pero que tuvieron una marcada presencia en la escena intelectual de la época.

Cuando nos inclinamos sobre las páginas de una revista, es posible reconocer una tensión entre los textos que van a perdurar e ingresar después en las páginas de un libro y el carácter provisorio del material marcado por la fugacidad que le imprime su estrecha relación con los temas del presente. Esa tensión –explica María Teresa Gramuglio (1999: 258-259)– revela que “la vida de una revista sería, paradójicamente, su lado más letal, pero es también, al mismo tiempo, lo que registra el latido de una época”. Las páginas de Literal y Sitio pueden ser pensadas como el pulso de una época en la que, como señala Josefina Ludmer (2010), las identidades literarias eran también identidades políticas que, en sus oposiciones y divisiones, agudizaban las disputas por el poder en el interior del

campo literario e, incluso, por la definición del poder de la literatura en el campo cultural.

A partir de esta apreciación de Ludmer, quiero pensar las condiciones de posibilidad de la escritura ensayística de Luis Gusmán en estos dos momentos de su trayectoria, cuando organiza las revistas Literal (1973-1977) y Sitio (1981-1987). Si toda revista literaria es pensada como una estrategia de intervención que dinamiza el campo cultural de una época, se podría decir que escribir artículos para estas publicaciones es otra forma de incursionar en el territorio del ensayo en tanto género discursivo que delimita un lugar de enunciación específico para el autor que puede, en su nombre y según la autoridad de su experiencia, explicitar sus tomas de posición. Entiendo el ensayo, por tanto, como una instancia de enunciación subjetiva que, abierta a una deriva discursiva que resiste a las coerciones del pensar sistemático y de las retóricas codificadas, ofrece la posibilidad de intervenir críticamente en el orden establecido de lo literario y lo cultural.

La escritura del ensayo

Cuando Literal aparece, los tres escritores que la organizaban ya habían publicado sus primeros libros de ficción. Nanina (1968) de Germán García, El fiord (1969) de Osvaldo Lamborghini y El frasquito (1973) de Luis Gusmán eran los antecedentes literarios que respaldaban la nueva revista. Los antecedentes podían ser exiguos, sin embargo, en el momento de sus respectivas publicaciones, estos títulos habían agitado el ámbito cultural con propuestas narrativas que subvertían el paradigma realista de representación y los principios ideológicos del compromiso político que, por esos años, regían el orden institucionalizado de lo literario. Con una enigmática presentación (un manifiesto titulado “Literal No. 1: una intriga” que distribuyeron por las calles de Buenos Aires en octubre de 1973), la revista se perfilaba como una publicación no menos provocativa que aquellas ficciones inaugurales. Se trataba, por lo tanto, de una revista literaria organizada por escritores de ficción que harían de esas páginas un espacio

alternativo para explorar otras formas de enunciación de y sobre la literatura e, inclusive, como una forma de vehiculizar posiciones críticas a las ideologías dominantes del espacio político de la época.

De vida breve y errática, Literal alcanzó apenas 5 (cinco) números presentados en tres volúmenes: 1-noviembre de 1973, 2/3-mayo de 1975, 4/5-noviembre de 1977. La irregularidad de las fechas evoca un periodo histórico convulsivo de Argentina, marcado por el ascenso democrático del peronismo al poder después de un largo periodo dictatorial, la vertiginosa crisis política en el seno del peronismo después del retorno del líder político al país y, finalmente, el inicio de la última dictadura militar en 1976, poco tiempo después de la muerte de Perón. Inserta en un campo cultural agitado por esos abruptos cambios de la vida política del país, Literal irrumpió con una propuesta que cuestionaba, con no poca virulencia, las formas hegemónicas del discurso literario, especialmente, aquellas que subordinaban la literatura a los designios de la mímesis realista y a los propósitos de redención social del compromiso político en el ejercicio del arte.

El manifiesto que abría el primer número, titulado “No matar la palabra, no dejarse matar por ella”, postulaba una idea de literatura que privilegiaba el trabajo sobre la materialidad significante de la lengua, liberándola del servilismo de la representación y de las clausuras de la univocidad del sentido. En esa línea de pensamiento, el manifiesto sostenía que

Cuando el lenguaje enseña sobre la realidad, la constituye: el continuo de lo real es organizado por la discontinuidad del código. Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo. […] El realismo es injusto porque el lenguaje, como la realidad social, no es natural. Para cuestionar la realidad en un texto es preciso comenzar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue. (Literal 1, 1973: 6-7)[12]

De este modo, los escritores de Literal reivindicaban la intransitividad no apenas como el rasgo que define la especificidad de la palabra literaria, sino también como un gesto que potencia su capacidad crítica ante las retóricas de los discursos dominantes, fuesen estos literarios, políticos o culturales. Con este propósito, el manifiesto continuaba:

La funcionalidad del lenguaje está en lo opuesto de su valor y la literatura quiere explicitar ese valor y no reiterar al vacío esa funcionalidad. Cuando la palabra se niega a la función instrumental es porque se ha caído de la cadena de montaje de las ideologías reinantes, proponiéndose en ese lugar donde la sociedad no tiene nada que decir. (12)

La posición explicitada en este texto de presentación colocaba a Literal en las antípodas de otras publicaciones que circulaban por esos años, tales como la revista Crisis (1973-1976) que dirigía Eduardo Galeano o la revista Los libros (1969-1976) que, organizada por Héctor Schmucler, en sus últimos años fue dirigida por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia, con cambios significativos en su configuración. Salvando las diferencias, ambas publicaciones presentaban una marcada tendencia ideológica de izquierda que estrechaba los vínculos entre el campo literario y el campo político, al punto, en el caso de Crisis, de condicionar la literatura a formas discursivas comunicativas, de transmisión de mensaje y de fácil asimilación. En el caso de Los libros, la literatura subsume, casi hasta desaparecer, en el debate político de los años 70. En el otro extremo, Literal reivindicaba la intransitividad de una palabra literaria sostenida en la gratuidad de la pulsión de la escritura y el placer de la lectura. Por cierto, las perspectivas teóricas del psicoanálisis lacaniano y del posestructuralismo francés, incorporadas al repertorio de lecturas de los escritores de Literal, fundamentaban esa política literaria. En síntesis, como señala Ariel Idez, la revista llevó adelante

una revalorización de la literatura en su función intrínseca y su potencial; menos para crear un lenguaje revolucionario que para revolucionar un lenguaje de dominación, menos para reflejar una cultura popular idealizada que para hacer jugar sus giros y sus prácticas en la lógica intrínseca del campo intelectual. En definitiva: una defensa de la autonomía del campo intelectual cuando este parece cercano a disolverse en las arenas movedizas de la práctica política. (2010: 73)

Basta esta breve presentación de Literal para pensar la peculiaridad que asume el ensayo en estos primeros años de la trayectoria literaria de Gusmán. Al recorrer todos los números de la revista es posible percibir que la cuestión no es un desafío menor. Más allá de los manifiestos, vehículo de expresión de las propuestas de vanguardia que suponen un sujeto de enunciación colectivo y, por lo tanto, son ajenos al espacio discursivo del ensayo, los escritores de Literal no firmaban los textos teóricos, los artículos críticos o las reseñas bibliográficas. En las páginas de la revista, el nombre del autor aparece vinculado solo a la escritura poética o de ficción, vale decir, a las formas discursivas que despliegan el imaginario del sujeto, precisamente ahí donde el autor puede enmascararse en una enunciación otra o, mejor, ausentarse, para dar lugar al ser de lenguaje de la literatura.[13] Por cierto, esta estrategia era una provocación más de los escritores que buscaban crear una red intrigante en torno a la autoría de los textos, desestabilizando toda relación de determinación entre el enunciado y el sujeto de enunciación.[14]

La estratagema no apuntaba a postular un sujeto de enunciación colectivo que, tal como en el caso de los manifiestos, puede ser atribuido al conjunto de los escritores que hacen la revista, más bien se trataba de traer a un primer plano la condición inestable, indeterminada y de permanente desplazamiento del sujeto de enunciación en el proceso de la escritura. El manifiesto ya mencionado explicitaba la idea en los siguientes términos: “Una palabra lleva a la otra –como en las discusiones de borracho– cuando todas juntas llevan a un juego de manos el inscriptor ya está en otro lugar y sólo queda lo inscripto” (Literal 1, 1973: 8). Además

de los presupuestos psicoanalíticos que sostienen esa idea, la problematización de la relación entre escritura y subjetividad sintonizaba con las posiciones teóricas de Blanchot, Barthes o Foucault que, más allá de sus diferencias, habían cuestionado la existencia del autor como instancia positiva y exterior a la materia textual. Recordemos que el posestructuralismo francés, en su afán de socavar las formas institucionalizadas de lo literario, postuló la noción de "escritura" como una práctica intransitiva que borraba el origen y el destino de la voz en el texto literario, abriendo un espacio neutro de enunciación que atentaba contra el yo cartesiano y la legitimidad de la autoría. Como explica Blanchot (1992: 20), toda escritura corroe la soberanía del "yo", destituye el destino de un "tú" y retira el lenguaje del mundo, dado que "el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada". Lo (im)propio de la escritura supone, por lo tanto, un descentramiento radical del sujeto que las páginas de Literal ponen en escena al suprimir la referencia autoral de sus textos.

Teniendo en cuenta esto, parecería poco pertinente, dado que invalidaría la propuesta de la revista, indagar la participación de Gusmán en los procesos de escritura de los textos de Literal en busca de una posible autoría ensayística.[15] No obstante, sería interesante indagar en qué medida esos textos, que radicalizan el descentramiento del sujeto al punto de eliminar la relación entre escritura y nombre propio, responden a la caracterización del ensayo como género discursivo. En otras palabras, cabría preguntarse si la escritura, como un lugar neutro de enunciación que hace del autor el "perpetuo ausente", según la expresión de Blanchot (1991: 27), supone una modalidad particular que asume el ensayo o, más bien, se trata de una exploración radical de las condiciones de posibilidad del género que acaba borrando el trazo que lo singulariza: la enunciación subjetiva.

La cuestión se hace más compleja si consideramos que no es posible identificar una escritura ensayística de Luis Gusmán en los dos primeros números de Literal y, al mismo tiempo, constatar que sus ficciones, tanto aquellas publicadas en la revista como la de sus primeros libros, El frasquito (1973), Brillos (1975), Cuerpo velado (1978), En el corazón de junio (1983), despliegan una escritura que

expulsa las instancias narrativas clásicas y exhibe sus procedimientos de construcción en un gesto autorreferencial que potencia el efecto teórico del discurso ficcional. No pretendo postular tan fácilmente una relación de reversibilidad entre los textos de ficción y los textos críticos de Gusmán, apenas quiero señalar cómo la política de escritura que sostienen los miembros de Literal borra los límites de los géneros y las jerarquías discursivas en "un juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema" ("La intriga". Literal 1, 1973: 121).

En esa línea de pensamiento, la revista publica, en el primer número, el artículo "El resto del texto" que, en evidente diálogo con el ideario teórico francés, reflexiona sobre el discurso de la crítica literaria en su doble faz de práctica de lectura y de escritura. Atendiendo a esta condición de la crítica, como escritura de la lectura, el artículo postula la existencia de un resto del texto literario que inexorablemente escapa a las posibilidades interpretativas de cualquier modelo crítico. Todo trabajo crítico se enfrentaría con un residuo textual que resiste a la clausura del significado y solo ofrece su goce inmediato. El discurso crítico es impelido, por lo tanto, a escribir sobre el goce de ese resto para "salvar el resto"; vale decir, el discurso crítico solo puede referirse a su propio goce, abriéndose a la dimensión errática e incesante de la escritura. En este sentido, el artículo afirma que "el efecto del resto sería, por lo tanto, la anulación de la heteronomía del discurso crítico y la constitución de éste en otro texto" ("El resto del texto", Literal 1, 1973: 51). La revista denuncia, así, la imposibilidad del discurso crítico como metalenguaje, es decir, como complemento que justifica y se justifica con relación a otro texto y reivindica su existencia como suplemento textual que desestabiliza los sistemas interpretativos totalizadores y teleológicos.

Al pensar la crítica literaria en estos términos, es decir, a partir de una idea de escritura que elimina las distinciones y jerarquías discursivas, la revista no da lugar al ensayo como género discursivo pasible de formalizar textualmente el ejercicio de la crítica literaria. El ensayo subsume en esa noción de escritura que, ligada al goce, disuelve las condiciones de posibilidad del género pero, al mismo tiempo, libera el ejercicio de la crítica literaria de su condición

subsidiaria. La enunciación subjetiva que fundamenta el discurso ensayístico se presenta radicalmente descentrada por la pulsión libidinal que vincula el sujeto a la letra, al punto de eliminar su relación con el nombre propio e, inclusive, de desestabilizar el ejercicio del juicio, es decir, el acto de atribuir valor que la lectura crítica supondría. La neutralidad enunciativa y la potencia de lo inútil se postularían como los únicos valores de la escritura. Es lo que Literal explicita en "Retroactiva", uno de los textos anónimos que aparece en su último número:

Del littera original a la letra de cambio –Italia, siglo XV– la letra es inseparable del valor. ¿De qué valor se trata, ya que está en juego el goce? /…/ El lenguaje es ético porque lo que se articula en la letra tiene fuerza de ley y el exceso que el lenguaje produce es la transgresión de esa ley. El lenguaje se dobla para que uno sea "objeto" y el otro "metalenguaje". Pero el metalenguaje es solo la ley del lenguaje que engendra retroactivamente su objeto como exceso, como resto y como falta.

Exceso, resto y falta: Literal. Exceso, resto y falta: goce insuficiente del discurso. (Literal 4/5, 1977: 191-192)

El último número de la revista se publica en noviembre de 1977; el consejo editorial presenta cambios –Lamborghini se había alejado del grupo– y el índice evidencia una insistencia en los principios teóricos programáticos, pero con una atenuación del gesto provocativo. Sin abandonar la idea de escritura que sostenía el proyecto, esta vez Literal especifica el nombre del autor en casi todos los textos. Maximiliano Crespi (2011: 85-86) reconoce en ese cambio un segundo momento de la publicación. Si en los primeros números Literal se presentó como "un artefacto extraño cuya indescifrable composición supone un jeroglífico, una negatividad radical respecto de las retóricas y los códigos culturales de su época", este segundo momento, en que la revista se transforma "en una enredada maraña de extraños ensayos literarios", comportaría, de manera complementaria, "la puesta en práctica de un dispositivo de lectura a la letra".

El ensayo literario firmado por Gusmán en este último número, “Martínez Estrada: el olvido y el incesto”, puede ser considerado en esos términos. Este ensayo presenta la lectura del relato Marta Riquelme de Martínez Estrada en relación con Nombre falso de Ricardo Piglia. Ambas ficciones apelan al recurso del manuscrito perdido como disparador de tramas narrativas que despliegan un intrigante juego de lecturas y escrituras. A partir de este punto en común de los relatos, Gusmán reflexiona sobre la escritura de ficción como lectura que “olvida”, “pierde” o “falsifica” la tradición, lo que le permite sostener, una vez más, la imposibilidad de un origen autoral de la palabra literaria y postular ese origen como lo que se sustrae y permanece inaprehensible en el espacio de latencia de lo no dicho. Gusmán sugiere que estos relatos figuran la literatura como una promesa permanente al lector, “seducción ilusoria de que es en el manuscrito perdido donde podrá encontrarse con aquello que el deseo en su insistencia, en su defensa contra el goce, nunca puede articular” (Literal 4/5, 1977: 73).

De evidente raíz borgeana, este ensayo potencia la idea de la lectura como escena previa y condición de posibilidad de la escritura; idea que desestabiliza un origen autoral positivo de la palabra literaria. En un texto incluido en el mismo número de la revista, Literal insiste en este gesto desmitificador y afirma: “Borges quiere desaparecer para que las páginas logradas sean de la tradición, borrar el autor para que el discurso no cese de escribirse en todos los deseos y vuelva a inscribirse siempre en cualquier cuerpo.” (“Insistencias para leer aquí. Juego de las exclusiones”. Literal 4/5, 1977: 90)

Este artículo sobre las ficciones de Martínez Estrada y Piglia es el único texto de crítica literaria firmado por Gusmán en la revista. Su lectura no se aleja aquí de las posiciones programáticas de Literal, sin embargo, al firmar el texto, vincula el goce de la lectura y el deseo de escritura al nombre propio, delimitando el espacio de una subjetividad autoral. Esa firma inscribe una marca singular en el debate literario que, si bien no pretende reponer una intencionalidad comunicativa plena del autor que sería incompatible con la política de escritura de la revista, atenúa de forma significativa la radicalidad de su propuesta. El texto no fue

incorporado a La ficción calculada, el primer libro de ensayos de Gusmán publicado en 1998, permaneciendo en una suerte de vestíbulo de su escritura ensayística.

El sitio del ensayo

En marzo de 1983, el suplemento cultural del diario Tiempo Argentino publica un debate sobre la existencia de movimientos literarios de vanguardia en la Argentina de esos años. Participan del debate Eduardo Grüner, Rodolfo Fogwill, Luis Thonis, Arturo Carrera y Nicolas Peyceré. Más allá de las diferencias de opinión, los escritores concordaban en la definición de los rasgos que caracterizarían una vanguardia: la existencia de un grupo de pertenencia, un gesto de política cultural, una reflexión teórica en diálogo con la obra literaria. Además, agregaba Grüner, un movimiento de vanguardia debería comportar una propuesta de reformulación de un lugar de lectura y, en ese sentido, concluía este escritor, Literal podría ser pensada como la última vanguardia de la cultura argentina.

Es con relación a esta posición de vanguardia que Literal asumiría con los años en la escena cultural argentina que conviene presentar la revista Sitio (1981-1987) que Gusmán organiza con Ramón Alcalde, Eduardo Grüner, Luis Thonis y Jorge Jinkins. No solo porque la presencia de Gusmán establece un vínculo entre ambas publicaciones, sino también porque es posible reconocer en Sitio la proyección de algunos de los presupuestos teóricos, políticos y estéticos de Literal, aunque, esta vez, eximidos del gesto programático.

Sitio alcanza 06 (seis) números que aparecen en cinco volúmenes: 1-diciembre 1981; 2-noviembre 1982; 3-agosto 1983; 4/5-mayo 1985; 6-noviembre 1987. El nombre remite al lugar de enunciación desde el cual esos escritores interpelan el campo cultural de la Argentina de los años 80. Un periodo que comportó rápidos y significativos cambios para el país: el fin de la última dictadura militar, marcado por una vertiginosa crisis del poder autoritario debido a la derrota de la guerra de Malvinas

y por una profunda crisis económica que segmentó irreversiblemente la composición social; una rápida transición democrática sustentada más en la euforia que la nueva etapa histórica despertaba en la sociedad que en la solidez de los consensos; finalmente, el restablecimiento de las instituciones democráticas atravesadas por una significativa fragilidad política que se evidenció, entre otros aspectos, en la escasa eficacia de políticas tendientes a una mayor equidad social y en las marchas y contramarchas de las políticas de derechos humanos.

Sitio se propone asumir una posición crítica con relación a los discursos del campo político-cultural, incorporando voces disidentes al concierto unísono de las ideologías dominantes. El exilio, la guerra, los derechos humanos son cuestiones candentes que se discuten con no poca pasión en las páginas de la revista. Con relación al campo literario, Sitio abre un espacio de debate acerca de la literatura que la afilia a la herencia de Literal. El "sitio" supone, fundamentalmente, un lugar de lectura que aspira a sacar los textos del "lugar de víctima sacrificada por la interpretación de turno", a colocar en evidencia la "estructura sintomática" de las políticas culturales que sostienen esas interpretaciones y a desacomodar "la inercia de categorías fatigadas" que anquilosan los discursos ("Localización". Sitio 3, 1983: 3-4). Si bien aquí resuena la propuesta de Literal, la nueva revista se distancia de ésta en su negativa a organizarse en términos de un colectivo de vanguardia. De hecho, en el primer número de Sitio, los escritores prescinden del discurso programático del manifiesto e, incluso, de la formulación de un editorial que unifique principios y criterios. Como texto de presentación de la revista, explican:

Suele llamarse editorial a esa especie de prólogo en el que la voz se vuelve más grave: llamado a la seducción, declaración de principios, hábito de decir lo que se quiere decir antes de decirlo. Casi nunca lleva firma y se atribuye paradójicamente a los responsables. Hay que revelar que no encontramos quien procurara volverse responsable ausentándose de su nombre. Por lo demás, nadie quería evitar un riesgo bajo la forma de controlar lo que se pueda leer antes de escribirlo. No habiendo entonces editorial, nada impide hacer conocer lo que una editorial habría tallado o callado.

Las notas que siguen llevan firmas para no sugerir un autor

colectivo. Tratan de asuntos ya juzgados, prejuzgados y que, sin embargo, todavía despiertan pasiones y provocan silencios. Asuntos que volvimos a discutir entre todos, a sacudir, a poner en entredicho mientras hacíamos la revista. Aquí se exponen algunos de esos deseos entredichos en aquellas conversaciones. ("Entredichos". Sitio 1, 1981: 3)

Descartado el editorial, como forma discursiva que explicita principios que condicionan la lectura, los autores optan por presentar la publicación con lo que ellos llaman "Entredichos"; denominación que explota la ambigüedad semántica del término que oscila entre lo pasional de la polémica y lo que se dice en entrelíneas. Los "Entredichos", por lo tanto, explicitan una enunciación individual que, vinculada al nombre de autor, trae a un primer plano la posibilidad del disenso y, con ello, la responsabilidad y el riesgo que se asume ante lo que se dice. Como afirma Crespi (2010: 1977), "se trata de un modo de intervención crítica que parte de presupuestos compartidos (sobretodo en aquello que denuncian o aquello a lo que se oponen), pero en el que el discurso crítico se abre al ensayo de interrogaciones, perspectivas, ángulos y soluciones capaces de descubrir matices donde el sentido común sólo percibe blancos y negros".

Las páginas de Sitio se abren al ensayo como forma discursiva idónea para el ejercicio de una "ética de las diferencias" que los escritores reivindican para el campo cultural. Si bien ese cuño ensayístico se evidencia desde el primer número, en el número 4/5, los escritores consideran necesario organizar un dossier dedicado al ensayo como género discursivo, ciertamente, en la tentativa de "situar" el propio lugar de enunciación en el disputado escenario cultural de la época. En la sección "Entredichos" de ese número, Alcalde, Grüner, Gusmán e Jinkins advogan por la recuperación del ensayo "como práctica polémica de afirmación de un saber provisional, hipotético, pero siempre desafiante de los discursos –hegemónicos o no– que lo rodean". Estos escritores proponen recuperar una larga tradición ensayística de la cultura argentina que, más allá de la diversidad de nombres que convoca, reconoce en la escritura del ensayo un espacio discursivo de "combate por la

Verdad". En abierta crítica a todo relativismo cientificista, neutralidad valorativa o pluralismo inocuo, los escritores de Sitio afirman que "si la Verdad existe, no puede ser más que una: tal vez distinta para cada cual, pero no muchas para cada uno". De esta forma emprenden el rescate del ensayo con la "convicción" de que la escritura es un campo de batalla "del que se puede huir pero al que no se puede entrar impunemente", reconociendo en él un estrecho vínculo con el estilo, "ese punzón de tallar letras", que convoca la "pasión" del sujeto. No la pasión en un sentido de pasividad, se aclara en el dossier, por el contrario, se trata de pensar al ensayo como "un apasionado ir hacia un reposo (que solo podría ser el del guerrero) de y en la palabra". El ensayo retorna, así, a las pautas del género en una evidente contraposición a la asepsia profesional de las retóricas académicas y a la indiferencia de los pluralismos consensuados. Se trata de escribir como lectores, es decir, de no eximirse de la opinión, porque "un lector que escribe es una posición bien otra que la de un escritor que lee" ("Entredichos". Sitio 4/5, 1985: 5-8).

El dossier reúne cuatro textos que abordan el ensayo: "El ensayo, un género culpable" de Eduardo Grüner, "El ensayo de los escritores" de Luis Gusmán, "El filósofo sublime" de Juan Bautista Ritvo y "Qué es la crítica" de Maurice Blanchot. Más allá de las particularidades de cada texto, el conjunto del dossier refuerza el carácter irreverente del ensayo, en base a una idea de escritura que, aliada al acto de la lectura, enfatiza el movimiento de desjerarquización de los saberes y de transgresión de los límites de género.[16]

El texto de Gusmán se propone situar al ensayo con relación a la lectura que los escritores hacen de la literatura, es decir, argumentar de qué manera algunos escritores "ensayaron" sus lecturas. Borges, Lezama Lima y David Viñas son los ensayistas elegidos por Gusmán en esta ocasión. Más allá del comentario sobre cada autor en particular, lo que le interesa a Gusmán es señalar cómo esos ensayos literarios proceden a partir de un detalle que atrae la atención del lector. El detalle es pensado aquí a partir de la referencia freudiana a Morelli, aquel crítico de arte que hizo de la minucia la clave de lectura para diferenciar el original de la copia. No se trata del detalle como la instancia que revela algo secreto o

que, estando a la vista, solo habría que leerlo, no se trata tampoco de detectar su circulación, sino de percibir que "esa circulación obedece a cierta lógica que da cuenta de una estructura narrativa". Ese modo de leer, dice Gusmán, particulariza "un texto devolviéndolo o situándolo en una singularidad que le es propia" ("El ensayo de los escritores". Sitio 4/5, 1985: 56-60). En este rastreo del detalle como figuración del recorrido aleatorio de la lectura retorna la idea del resto del texto que sostenía Literal para pensar el discurso crítico como suplemento textual. Vale decir, el resto del texto retorna como detalle de la lectura que impulsa la escritura, haciendo del ensayo literario un suplemento textual que resiste a la heteronomía de la discursividad crítica.

La sintonía entre Literal y Sitio al pensar el ejercicio de la crítica literaria es evidente. Sin embargo, ante la reivindicación del ensayo que Sitio emprende, Gusmán siente la necesidad de señalar que aunque haya que soportar "esa impetuosa presión de la literatura que no admite ya la distinción de los géneros y quiere romper los límites", es necesario situar los límites entre la crítica y la literatura; límites que deben ser pensados en términos de diferencia y no de dicotomía, aclara el autor, dado que la dicotomía siempre puede ser disuelta por una operación de lectura capaz de mostrar "la composición por la que un texto determinado se estructura como literario". Pensar la relación entre crítica y literatura como diferencia permite retornar a las pautas del ensayo, con la marca de la subjetividad autoral que el género supone, sin dejar de sostener la condición de suplemento textual de la discursividad crítica.

Conciente de la relevancia que este texto posee con relación al conjunto de su ensayística, Gusmán opta estratégicamente por no incorporarlo a La ficción calculada, su primer libro de ensayos. Según explica en el prólogo del libro, este ensayo sería "el aleph necesariamente excluido del corpus para darle una lógica a ese corpus" (1998: 12). Por cierto, el texto es de gran interés para pensar el ensayo literario de Gusmán, no obstante, en este retorno a las pautas del género creo reconocer un sutil distanciamiento de Gusmán con relación a la noción de escritura del posestructuralismo francés que aun domina en sus textos de ficción de esos años y que, además, en el conjunto del dossier, resuena en el ensayo de Blanchot. En efecto, en "¿Qué es la crítica?", el escritor francés

postula la escritura de la crítica literaria como un espacio de resonancia textual donde desaparece la voz del crítico en tanto metalenguaje explicativo y valorativo de la obra leída. La traducción de este texto en las páginas de Sitio solo corrobora la afiliación de la revista al ideario estético-político formulado en Literal, aunque se hayan recuperado las pautas formales del ensayo.

Un dossier dedicado al exilio que aparece en el número 3 de Sitio incluye otro de los ensayos de Gusmán que presenta un peculiar interés. Con el título "Del destierro al exílio: versiones e inversiones", el ensayo presenta la lectura de algunas novelas argentinas del siglo xix escritas por intelectuales proscriptos durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas e incluye también la lectura crítica de dos novelas de Daniel Moyano centradas en el tema del exilio que se publicaron en los años 80, es decir, contemporáneas al momento de publicación del dossier. En líneas generales, el ensayo señala que las narrativas de los proscriptos del siglo xix ofrecen modelos de ficción que permiten aludir a un presente histórico sin caer en las debilidades de la confesión personal. Los procedimientos discursivos que esos autores colocan en juego, estableciendo una distancia con relación a la experiencia del exilio, se contraponen al discurso narrativo de Moyano, cuyas novelas, escritas en el exilio y sobre esa experiencia, se reducirían a la confesión terapéutica, limitando la literatura a la condición de relato ejemplar de la historia. Nada más ajeno a la práctica de escritura sostenida por Gusmán en esos años, que afirma que "la literatura no tiene ningún destino; se diría que lo encuentra, desde Mallarmé, en esa manera de disponerse que suprime a aquel mismo que la realiza" (Gusmán, "Entredichos". Sitio 1, 1983: 6-8).

Por cierto, el ensayo delimitaba una posición provocativa del autor en uno de los debates candentes de la escena literaria de esos años que se estableció entre los escritores que permanecieron en el país y aquellos que salieron exiliados durante la última dictadura militar. Con el título "Versiones de Amalia", Gusmán incorpora a su primer libro de ensayos una versión modificada de este texto que suprime los comentarios a las novelas de Moyano. La supresión parecería ser un indicio de las condiciones necesarias para que un artículo publicado en una revista de intervención pública adquiera el estatuto de ensayo y sea incorporado al libro. Sin embargo, esa

supresión también puede sugerir otros efectos de lectura. Si, como dice Gusmán (1998: 14), el ensayo de los escritores propone "una lectura que afecta la temporalidad, el orden y la clasificación de los textos producidos hasta un determinado momento histórico para establecer una nueva dispositio en el campo literario", esto parece ser válido sobre todo con relación a la tarea de construir una tradición y no tanto a las disputas del presente a las que les restarían las páginas fugaces de las revistas.

El último número de Sitio, de noviembre de 1987, aparece después de un prolongado silencio. La promulgación de la ley de "Obediencia debida", que eximía de responsabilidad a los miembros subalternos de las Fuerzas Armadas que participaron en secuestros, torturas o muerte de civiles durante la última dictadura militar, impele a los escritores a organizar un número más que se concentra en el análisis de la ley y sus consecuencias en la vida social. En estas páginas urgentes y polémicas, Gusmán publica el ensayo "La ley de obediencia debida no es reserva textual", en el cual reflexiona sobre los efectos que la sanción de la ley produce en las relaciones entre literatura y política. Él explica que la expresión "la ley no es reserva textual" significa que la ley es un punto de pura denotación jurídica y que no puede servir como "estofa de invención" literaria. De serlo, la literatura se vería desplazada hacia el lugar de una memoria que, en última instancia, escamotea la necesidad de tomar una posición política en el presente. Con esta idea, Gusmán se opone, una vez más, a la instrumentación de la literatura como relato ejemplar de la historia.

Los textos firmados por Gusmán en las páginas de la revista hacen evidente que los temas del presente exigen el retorno a la pauta del ensayo, entendido como discurso de polémica y debate donde se pone en juego una enunciación subjetiva que no acepta la ausencia del nombre de autor. Se podría decir que en el pasaje de Literal a Sitio, la escritura ensayística de Gusmán asume otro rostro. En su gesto de intervención pública, se hace guerrera al dejar, como dice Blanchot (1990), que la impaciencia política venza la paciencia propia de lo poético. Sin embargo, Gusmán insiste en señalar, en sintonía con Blanchot, que la literatura mantiene una relación de irregularidad consigo misma y no sabe lo que puede resultar políticamente de ella: tal es su intransitividad, la necesidad de no

estar más que en relación indirecta con lo político.

---

11 La primera versión de este texto fue publicada en Lecciones doctorales, 12, Universidad de Antioquia, Medellín, enero-junio 2013.

12 Literal Edición facsimilar. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011. La paginación corresponde a la primera edición de cada número de la revista. Todas las citas de los textos de la revista corresponden a esta edición facsimilar.

13 En la revista se publican los siguientes textos de ficción firmados por Gusmán: “Aparecer”. Literal 1, noviembre 1973, p. 83-88; “Poses”. Literal 2/3. Mayo 1975, p. 81-82; “El rostro del ausente”. Literal 4/5, noviembre 1977, p. 119-127.

14 Según explica Germán García, la idea de no firmar los textos había sido tomada de la revista Scilicet de Lacan y “era la manera de crear una intriga /.../ Se trataba de no dejar la coartada de reducir los enunciados al sujeto de enunciación. Entonces el texto no se sabía quién lo había escrito, si lo habían escrito dos, cuatro, etcétera”. (Idez, 2010: 49).

15 Algunos estudios críticos sobre la revista recuperaron la autoría individual o colectiva de algunos de estos textos; si bien la información es interesante, para la cuestión que aborda este trabajo no es decisiva, al contrario, lo que me interesa destacar es esa ausencia del nombre del autor al que apuesta la política de escritura de la revista para indagar las condiciones de posibilidad del ensayo en sus páginas.

16 Liliana Weimberg (2007: 123) se refiere al texto de Eduardo Grüner, “El ensayo, un género culpable”, como ejemplo de una de las formas de la crítica literaria que ella denomina “nocturna”, “demoníaca” o “de ruptura” y que se refiere a un ensayismo que adopta “estrategias discursivas e interpretativas ligadas a críticos como Barthes, Blanchot, Deleuze, Lacan, Derrida, y tienen por función explorar zonas de frontera, lenguajes de punta, y enfatizar el carácter escritural del ensayo y su vivir entre libros”. Esta apreciación podría extenderse a todos los textos que componen el dossier.

Escrituras ilegibles y comunidad literaria

17

En “Las sacras arcas del español”, Severo Sarduy nos provoca con la siguiente pregunta:

¿Qué sucedería si nos hablaran en un idioma y entendiéramos en otro, si lo que nos entra por una oreja nos saliera por la otra pero fragmentado, invertido, reducido a la alquimia de sus letras o a su anagrama? (…) detrás del asegurador “No te mata” podría ocultarse la noche enloquecida –notte matta–; todo hay uno sería acompañado por su abstinencia; y cada sorpresa significaría la prisión de una pobre monja –sor presa–. El emblema barroco de este universo ya no delirante sino dalirante no sería otro que un onagro sobre un órgano, incongruente coincidencia, como la de un paraguas sobre una mesa de disección, pero cuyo soporte es un juego de letras, una recombinación de letras: la vida es un crucigrama feroz. (2000: 124)

Recupero la provocación barroca de Sarduy para poner en escena escrituras que en América Latina operan como máquinas de desmantelamiento de la lengua que desordenan “las sacras arcas del español”. Escrituras que realizan un trabajo de corrosión del lenguaje, de sus sentidos coagulados y de sus pautas de legibilidad. Escrituras que no transigen con el orden tranquilizador del sentido único y optan por radicalizar una operación desacralizadora de la lengua por medio de la cual los autores inscriben su propio idiolecto, su propia glosolalia, su propia jerga. En síntesis, escrituras que en sus singularidades expresivas no hacen sino afirmar una crítica radical del orden de lo legible.

Nadie dudaría en reconocer en la escritura de Héctor Libertella una de esas operaciones extremas de desmoronamiento del lenguaje. Desde fines de los años 60, en cada una de sus páginas, se despliega una palabra poética que aspira a bastarse a sí misma mediante la exacerbación de una discursividad última y autónoma que borra la voz de origen, descentra la subjetividad, prescinde de un destinatario y resiste a la función referencial. Tenazmente intransitiva, esta palabra literaria se presenta a la manera de un jeroglífico que comporta en su propio trazo la idea de escritura. Con similar carácter revulsivo, la escritura de Diamela Eltit desliza una palabra poética que desarticula la lengua en una operación radical de subversión del léxico, de la sintaxis y del sentido, que libera la literatura de cualquier régimen de representación. Basta recordar su primera novela, Lumpérica (1983), en la cual la voz narrativa, como explica Gilles Deleuze (1996: 123), "efectúa toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua", inscribiendo en ella una dinámica de perpetuo desequilibrio que trae a un primer plano lo exterior del lenguaje. Se trata, en ambos casos, de escrituras sin código posible, que no remiten a lo universal del lenguaje, sino al trazo singular y único de los idiolectos, que cuestionan todo régimen de representación y renuncian, así, a la nitidez tranquilizadora de lo comunicable. Como si nos hablasen en una lengua y entendiésemos en otra, parafraseando a Sarduy, como si la literatura fuese un "crucigrama feroz".[18]

Idiorritmia y ensayo

Al tender hacia un uso asignificante de la lengua, las escrituras de Libertella y Eltit desmantelan los dispositivos que ordenan el discurso literario según perspectivas históricas desarrollistas, representaciones identitarias estables, jerarquías culturales y taxonomías discursivas y estéticas. En este sentido, la ilegibilidad como política de la literatura expulsa estos autores hacia los márgenes que genera toda escritura que se funda en el mundo de lo lingüísticamente particular. Sus ficciones, en especial, pueden ser pensadas en estos términos. No obstante, estos autores también

frecuentan el ensayo. Una forma discursiva que, al abrirse a una deriva exploratoria de la subjetividad, resiste a las fórmulas disciplinadas de la comunicabilidad, sin dejar de ofrecerle al lector una interpretación inteligible del mundo que lo convoca al diálogo.[19] Propongo pensar, en esta oportunidad, el lugar del ensayo en las escrituras de Libertella y Eltit. No pretendo compararlas, dado que la propia idea de ilegibilidad lo impide (recordemos que la ilegibilidad no es una figura plena, descriptible, sino una posición crítica ante el orden de lo legible), tampoco pretendo señalar una paradoja entre la singularidad desvinculante de estas escrituras y la pauta dialógica del ensayo, sino indagar qué vínculos con la comunidad buscan establecer estas prácticas literarias que resisten a la transparencia de lo comunicable cuando exploran la forma del ensayo.

La noción de idiorritmia que Barthes propone en Cómo vivir junto es el punto de partida de esta indagación.[20] Como él explica, la idiorritmia se refería al derecho de ciertos individuos o de pequeños grupos de individuos de vivir aparte en el seno de la comunidad. El anacoreta es la figura que convoca como ejemplo de esta fantasía de vida que se sostiene en la aporía de un "reparto de las distancias": querer vivir solo y vivir junto al mismo tiempo. Barthes recuerda que la etimología del término idiorritmia no remite al corte acompasado con el que habitualmente relacionamos la idea de ritmo, sino a elementos fluidos, formas modificables, configuraciones no estables, es decir, sin fijación ni necesidad natural, tal como el drapeado de la ropa, los cambios de humor o el trazado de la letra. Individual por definición, la idiorritmia delinea un movimiento intersticial, provoca la fuga del código, delimita una posición exorbitante que resiste tanto al aislamiento como a la integración, y abre el espacio de un margen amenazante que recusa la incorporación a una estructura de poder. Todo régimen de idiorritmia instaura, por lo tanto, una tensión entre la voz de la sociedad y las voces de esas posiciones marginales que, en la medida en que transgreden las normas de la vida social, asumen el riesgo de la incomunicación y de la excentricidad.

Las escrituras de Libertella y Eltit pueden ser pensadas bajo la figura de la idiorritmia no solo porque la ilegibilidad que comportan las coloca bajo la amenaza de la incomunicación y la

excentricidad, sino porque encuentran su razón de ser en ese trazado transgresivo de la letra que abre líneas de fuga que corroen las normas de lo comunicable e impulsan la palabra hacia un exterior del orden establecido de la literatura. En otros términos, pensadas bajo el régimen de idiorritmia, estas escrituras ilegibles, que resisten a las formas comunicativas de transmisión, problematizan los vínculos con lo institucionalizado como literario. No obstante, cabe preguntar cuál es la relación que estas escrituras establecen con la comunidad literaria cuando exploran las posibilidades del ensayo como forma discursiva que supone, no apenas una indagación del sujeto, sino también un modo peculiar de indagar el mundo y de dialogar con el otro.

Tal como lo definió Montaigne, al decir que sus escritos no comportaban la exposición de un saber sino, sobre todo, un estudio de sí mismo, el ensayo se configura a partir de una enunciación subjetiva que se interroga en un gesto de descentramiento que invalida la plenitud del cogito cartesiano. En este sentido, la escritura del ensayo prescinde de reglas deductivas y del delineamiento de sistemas y se ofrece como un movimiento de deriva que carece de orden y de límites, que disuelve las pautas retóricas y los límites conceptuales de los diversos campos del saber y que renuncia a la definición de un significado último, es decir, de una verdad unívoca acerca de la experiencia del mundo. Como explica Nicolás Rosa (2003: 16), el trabajo sobre el lenguaje permea el ensayo, haciéndose evidente en la inscripción del estilo del autor y de una voluntad de forma en un texto que posee su propia intransitividad. Todo ensayo, advierte este autor, hace emerger de una experiencia de escritura “algo más que lo que dice cuando dice algo”. No es casual, por tanto, que esta forma discursiva se ofrezca como espacio de exploración para escrituras idiorrítmicas que inscriben en la lengua una dinámica de permanente desequilibrio y resisten, así, a la transparencia de la comunicación y a la clausura del sentido único.

Atendiendo a este gesto autorreflexivo, Liliana Weimberg (2006: 27) señala que el ensayista “al tiempo que apela a las palabras de todos, obliga muchas veces al lector a plegarse a sus propias marchas intelectuales, a asomarse a la intimidad de los procesos mentales y sentimentales que implica el enlace entre la experiencia

privada con el sentido del mundo". Sin embargo, Weimberg destaca que este movimiento de hablar para sí mismo, en el cual se inscribe la interpretación de una experiencia de mundo, se realiza con "las palabras de todos". El ensayo, dice esta autora, "oscila entre la soledad y la sociabilidad" y, en esa oscilación, se hacen visibles los rasgos que lo caracterizan, a saber: la búsqueda de una comunidad que impulsa la escritura, la responsabilidad que se asume ante la propia palabra (la buena fe de Montaigne) y la certificación nominal de esa palabra que provee la firma. Serían estos rasgos específicos del ensayo los que remiten a una nueva condición de diálogo y debate en la escena literaria.[21]

Ante esta caracterización y sin perder de vista que esta forma discursiva trabaja en favor de una producción de sentido ilimitada y plural, es decir, sin referencia universal, coloco la pregunta: ¿qué relación se establece entre la idiorritmia de las escrituras de Libertella y Eltit y la comunidad que el ensayo convoca? En otros términos, ¿en qué medida, al explorar el espacio discursivo del ensayo, estos escritores recuperan la enunciación subjetiva frente a un habla neutra, asumen la responsabilidad por la propia palabra antes liberada al juego del significante y realizan un ejercicio interpretativo del mundo y de sí mismos que exige el abandono de un uso asignificante de la lengua?

Quiero limitarme a una cuestión específica presente en los ensayos de estos escritores: la indagación sobre la práctica de escritura en su relación con los mandatos de representatividad literaria. Parafraseando una vez más a Sarduy, se trata de indagar cómo los ensayos de Libertella y Eltit desordenan, revuelven y dilapidan las sacras arcas de la literatura latinoamericana.

Piedras encofradas

La escritura de Libertella avanza sobre la literatura disolviendo las distinciones entre el ensayo, la crítica literaria y la ficción. Ella extrapola los límites de sus breves y numerosos libros en una práctica del fragmento que opera por recurrencia y yuxtaposición,

alimentándose de esa indistinción discursiva. Entre la escritura y la lectura, entre la ficción y la reflexión, la "literatura crítica" de Libertella corroe las pautas de género y se extiende, según sus propias palabras, como "una red dormida de inconsciente y asociación de lecturas" (Libertella, 1993: 15). No obstante, es posible reconocer en ese espacio de indeterminación un gesto reflexivo que interroga la práctica de la escritura no apenas en lo que el oficio de trazar letras comporta, sino también en función de la localización de esa práctica. La cuestión se focaliza especialmente en Nueva escritura en Latinoamérica (1977) y reaparece, de manera intermitente, pero con insistencia en otros títulos, Ensayos o prueba sobre una red hermética (1990), Las sagradas escrituras (1993), La librería argentina (2003). En estos títulos, la biblioteca de América Latina pasa por el peculiar procesamiento de la escritura de Libertella que no esconde su obsesión por la materialidad de la letra y se detiene con irresistible atracción en el trabajo sobre la lengua y el estilo que llevan adelante los otros autores. Se trata de un modo de leer que privilegia el corte, la sincronía y las singularidades expresivas, pero que no deja de indagar la literatura como práctica que se realiza en una localización específica.

Como señala Maximiliano Crespi (2010: 111), la nota de lectura es la unidad mínima del ensayo de Libertella. Esas notas tienen un carácter incidental y la voz que acoge ese incidente es una voz episódica, "un habla casi sin contorno", que disemina los temas en una estructura abierta, en un movimiento siempre inconcluso. Como toda escritura ensayística, la de Libertella se despliega también como una práctica de lo inacabado, pero en razón de esa voz episódica que Crespi describe de manera perspicaz como "un habla casi sin contorno", esas notas de lectura se distancian de las pautas discursivas del ensayo y se aproximan a un habla neutra que desestabiliza la enunciación subjetiva característica del género.

Una de las figuras que Barthes (2003) convoca para representar lo neutro es la de la vacancia de la "persona", no necesariamente su anulación –él aclara–, sino el hecho de que se hace ilocalizable. En efecto, hablar en neutro, explica Blanchot (2010), no significa hablar en tercera persona o abrigarse en una expresión impersonal, más bien, lleva a pensar en la destitución del sujeto y en la desapropiación de toda acción transitiva. El habla neutra, por tanto,

instaura un movimiento de despersonalización que arroja la palabra hacia el vértigo de una interlocución interrumpida que la expone, como explica Roberto Esposito (2009: 188), "a su irremediable pérdida de dominio". En este sentido, es posible pensar que, al despojarse de la prerrogativa de decir "yo", la voz de las notas de lectura de Libertella interfiere en la estructura dialógica del ensayo para posicionarse en una perspectiva exterior que posibilita la objetivación de la literatura como práctica neutral e inscripción incesante de signos.[22]

Esta es la perspectiva que se asume en el libro Nueva escritura en Latinoamérica, en el cual la literatura es abordada como práctica localizada, es decir, posicionada estratégicamente en la cartografía de Occidente, no como discurso que vehicula los supuestos valores de una esencia latinoamericana, sino como escritura que diseña su propio territorio: "la geografía como una suma de inscripciones" (Libertella, 1977: 11). De esa manera, se busca alejar el riesgo de ideologización de la literatura de América Latina y desmarcarla de los sentidos ya dados que los mandatos estéticos de Occidente proyectan sobre ella. En este sentido, explica Libertella,

La misma tradición europea pasará a ser concebida como mediata –ajena– para que Latinoamérica pueda distanciarse de todo arquetipo y actualizar su problemática in situ: sin negar aquella red geográfica del Continente, y sin pretender un universalismo abstracto que impida internalizarse en los recursos materiales –lengua, palabra, estilos– de una tradición inmediata –propia. (1977: 20)

En virtud de esta posición crítica, la lectura de Libertella reconoce en la materia de algunas escrituras un trabajo de "distinta cualidad comunicativa" que permite concebir sus textos como "fijeza última", es decir, como "piedras encofradas que viven ajenas a un dogma social de comunicación, y que valen por una presencia tenaz y deliberada que las explica" (1977: 27). Sus notas de lectura exponen una galería de escrituras que dan cuerpo a esta idea y permiten delinear una tradición propia. Desfilan por ellas el balbuceo obsesivo de Osvaldo Lamborghini en Sebregondi

retrocede, el travestismo enunciativo de Cobra de Severo Sarduy, la dispersa y abúlica enunciación de las Prosas apátridas de Julio Ramón Ribeyro, la palabra gozosa de Reynaldo Arenas, la narración en fuga de Umbral, la novela imposible de Juan Emar, el signo parco y retraído del "concentrado salvaje" de la narrativa de Juan Rulfo.[23] Libertella lee estas escrituras como prácticas discursivas que resisten a formas sociales de comunicabilidad y que, por tanto, sólo pueden ser abordadas en función de sus singularidades expresivas.[24] Sin embargo, estas escrituras idiorrítmicas, en su "fijeza última", en su condición de "piedras encofradas", no dejan de establecer vínculos con la comunidad, de tejer la red geográfica de una tradición propia, pero lo hacen en un juego de articulación de singularidades que, como explica Jean-Luc Nancy, lleva a una manera de ser-junto que no remite a lo colectivo, sino a un reparto de las distancias por el cual "no hay más singularidad que la expuesta en común, y no hay más comunidad que la ofrecida en el límite de las singularidades".[25]

Este modo de leer, así como la enunciación próxima al habla neutra que se asume para escribir la lectura, buscan desmantelar la idea de una literatura latinoamericana como totalidad orgánica y representativa. No se trata de volcarse sobre el cuerpo histórico de la literatura, dice Libertella, sino de buscar "por detrás, un sistema de lectura que se complique con todos los textos, de modo que en su propia superficie pueda leerse el circuito de fantasías, deliberación y apuestas con que se comunicaron unos practicantes con otros: el deseo, en fin, frente a la propia práctica, esta vez en su viaje errante por el campo de la tradición" (1977: 50). De ese modo, la literatura no se reduce a "un lenguaje dado y recopilable", cargado de significados históricos, ni se limita a la "omnipotencia de los tonos personales", más bien, ella se ofrece como una comunidad que tiene lugar siempre por medio del otro y para el otro en una práctica incesante de escritura que, en la inscripción del trazo, busca crear, como sugiere Libertella, "las nervaduras de una lengua común" (14).

Escrituras en fuga

Retomo la figura de la idiorritmia para caracterizar la escritura de Eltit como movimiento intersticial o posición exorbitante que recusa su incorporación a la literatura como totalidad representativa y estructura de poder. Aunque sus ensayos asuman la forma clásica del género y, en este aspecto, se aproximen a las pautas sociales de inteligibilidad discursiva, Eltit no deja de convocar la comunidad literaria bajo un régimen de marginalidad que cuestiona las normas de la vida social. La ilegibilidad que permea sus ficciones se proyecta en el ensayo en perspectivas críticas que cuestionan los códigos sociales disciplinantes y las instancias de poder que los sostienen. Como señala Leónidas Morales (2000: 13), estos textos de Eltit piensan la literatura con base en un entrecruzamiento crítico de escritura, cuerpo y política, es decir, "como materialidad significante, portadora de significados nunca ajenos y siempre 'orientados' desde el punto de vista de las sutiles dialécticas detrás de las cuales se juegan las alternativas y las inflexiones del poder". En otras palabras, cuando se desplaza hacia el ensayo, la escritura de Eltit busca desmantelar los dispositivos sociales que disciplinan los cuerpos y los someten a una estructura de poder, pero no deja de recordar que, para potenciar cualquier cuestionamiento, la escritura debe hacerse intensiva y que, por tanto, "el punto crítico y teórico consistiría en seguir manteniendo la pregunta en torno al lenguaje y sus fronteras" (Morales, 2000: 39-40).

Esta indagación crítica no se exime de la pregunta sobre la literatura de América Latina, al contrario, ésta es interrogada como campo discursivo donde se disputan posiciones de poder y se diseñan líneas de fuga que las cuestionan. Es en este sentido que Eltit recupera, en un texto de 2007, el inflamado debate acerca de la posición del escritor latinoamericano que José María Arguedas y Julio Cortázar protagonizaron en los años 60. La autora afirma que lo que estaba en juego en esa controversia era "el poder de la palabra cultural del escritor, una posición de poder para definir ese otro territorio, la construcción del mapa de control social y político que puede alcanzar la literatura, su resonancia" (2007: 14). Las posiciones extremas de localismo y cosmopolitismo que se disputaban en la polémica y que –advierte Eltit– se referían tanto al lugar concreto como a la posición simbólica desde la cual se gestaba la letra, parecen haber perdido vigencia en el contexto globalizado en que la literatura circula actualmente. Para la autora, las redes

transnacionales que la expansión del mercado delineó en las últimas décadas impusieron una condición de tránsito para la escritura que obliga a pensar en otras configuraciones del territorio literario.

La reflexión de Eltit, por tanto, busca interrogar la propia práctica en función de ese tránsito, de la experiencia del viaje. La indagación resuena en la pregunta que da título al texto, "¿Qué eres?". Pregunta ante la cual Eltit se siente interpelada cada vez que cruza una frontera. La respuesta viene de los márgenes: "provinciana" y "escritora", dice, localizando su letra fuera de la órbita de poder de un sistema literario centrado en lo cosmopolita y en lo patriarcal. Sin embargo, la reflexión ensayística de Eltit no se satisface con la respuesta que parece surgir rápida y certera, por eso retorna sobre el propio pensamiento para indagar los alcances semánticos de esos términos que sospecha insuficientes:

Viajo como escritora. Sí. Pero ¿qué es eso? ¿Qué significa viajar como escritora? ¿No es ese, acaso, un viaje perpetuo sujeto a fronteras que resultan infranqueables? Pienso que sí, en un sentido, sí. Provinciana no significa provinciano, significa literalmente provinciana, habitante de una provincia cuya localización es eminentemente cultural. […] me refiero a la pregunta recurrente y hasta cierto punto monótona sobre la frontera que significa ser escritora. Su ultra localismo, su –se podría decir– provincianismo. (16)

El provincianismo de Eltit no se reduce a una pertenencia geográfica; este sentido es cuestionado y ampliado en función de una experiencia da escritura que se figura como un viaje perpetuo siempre sujeto a atravesar fronteras. De la misma manera, en ese vaivén que permea la enunciación ensayística de Eltit, la condición de "escritora" que se alega como vía de entrada a la literatura también es problematizada. Por cierto, esa condición no puede reducirse a una simple identificación entre el sexo y la letra, no obstante, ella carga un potencial subversivo que es conveniente no despreciar cuando se desea apuntar a lógicas sociales de exclusión:

Pero ¿qué digo cuando digo escritora? ¿Y por qué digo escritora si es un título inexistente? Escribir es escribir, un oficio, una acción artesanal, un trazado. (…)

Escritora significa mujer que escribe, significa el ingreso de su sexo y su sexo se funde y se confunde biológico a la escritura con la misma fuerza que porta el signo, y es posible que con un énfasis mayor que el poder de la letra. El órgano se hace letra. (18)

Artesana, provinciana, escritora: estas condiciones –en las cuales aun parece repercutir algo de la respuesta de Arguedas a Cortázar– señala una disfunción de la práctica de la escritura que la coloca al margen de los engranajes de la productividad del mercado y fuera de la órbita de poder de un sistema literario que replica las coerciones de la normatividad social.[26]

Los ensayos de lectura de Eltit también señalan desplazamientos divergentes al convocar escrituras que, en su idiorritmia, perturban los códigos de legitimación de la literatura y las lógicas que la organizan como mapa de control político y social. La lectura que realiza de la poética experimental de Francisco Casas, en la cual resuenan los nombres de Manuel Puig, Reynaldo Arenas y Pedro Lemebel, trae a la escena literaria los usos políticos del cuerpo que, en un juego de disociación del género y lo orgánico, desmontan las representaciones socialmente reglamentadas y proponen otra comunidad posible, "desviada, fragmentaria, corporal, estructurada en la pose, el delirio, la simulación y la máscara" (Eltit, 2008: 153). Otras lecturas insisten en tránsitos que desordenan las marcas de pertenencia, tal como la escritura de Margo Glanz, "cuya constante es el límite –dice Eltit– la frontera difusa entre géneros literarios, entre un saber internacional y un acontecer 'sabio' latinoamericano entre una tradición sacralizada –susceptible de ser interrogada– y una modernidad que cita 'lo mismo' y, a la vez, desarticula antiguas operaciones textuales" (134). La excentricidad de Juan Emar tampoco se sustrae a este territorio móvil de la letra delineado por las lecturas de Eltit. La empresa imposible de Umbral, el libro que se perdió en los meandros de una escritura infinita, ofrece la

imagen más próxima de la propia práctica:

Juan Emar en su última vuelta al país no tuvo una casa, digamos, autónoma: se parapetó en el espacio estratégico del umbral –riesgo y borde–, en ese lugar ambiguo que marca tanto un afuera como un adentro o un 'entre' el afuera y el adentro. Y esa posición quizás es la más productiva para establecer una escritura, la más privilegiada y fructífera". (147)

El trazo incesante de la escritura de Juan Emar, el desplazamiento limítrofe que desordena los archivos de Margo Glanz, el travestismo político que desestabiliza las identidades de Francisco Casas sirven como referencias para imaginar lo común que convoca el ensayo de Eltit. Una comunidad, no de organización, ni sujeta a programas de representatividad literaria, sino de articulación de singularidades expresivas que se abren al diálogo. Un diálogo que –como dice Jean-Luc Nancy– "sólo se deja escuchar como la comunicación de la incomunicable singularidad/comunidad. Ahí ya no escucho (ya no esencialmente) lo que el otro quiere decir(me), sino que escucho que el otro, un otro, habla" (2001: 141).

---

17 Este artículo fue publicado en portugués en la revista ALEA: Estudos neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 18/2, pp. 219-231, mai-ago, 2016.

18 En la imagen barroca de la escritura que propone el ensayo de Sarduy –una introducción a su lectura de Larva de Julián Ríos– resuena la idea deleuziana de la literatura como la invención de un uso menor de la lengua en la cual algunos escritores se expresan (Kafka, Beckett, Artaud, Roussel). Deleuze explica que, en estos casos, los escritores "minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir a la

lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. Cosa que excede las posibilidades del habla y accede al poder de la lengua e incluso del idioma. Lo que equivale a decir que un gran escritor siempre se encuentra como un extranjero en la lengua en que se expresa, incluso cuando en su lengua natal. Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que sólo a él pertenece. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla en su lengua una lengua extranjera que no preexiste". (1996: 153)

19 Recupero la distinción que Horacio González establece entre comunicabilidad e inteligibilidad al reflexionar sobre el ensayo como género discursivo en las ciencias sociales. González sugiere que es necesario separar ambos términos: "Con la primera, aceptamos fácilmente las sonoridades ya preparadas. Nuestras escrituras serán adaptativas, adosadoras, repitientes. No se crea que no hay placer en ello. Pero generalmente no es a lo que aspiran sus cultores. Con la segunda, aceptamos que lo que se entiende de un texto no es lo que éste ofrece en su primera lectura, en su primera estribación, en sus morisquetas didácticas, o en sus trazos autoevidentes. […] preferimos nosotros una incomunicabilidad sin comunicación. Esto último significa que lo que hay que 'construir' no es necesariamente el dato, sino nuestra propia comprensión impaciente de un texto que se complace en atravesar sus propios obstáculos. Obstáculos legítimos, agrego, obstáculos que le pertenecen como resultado de un modo de escribir que debe dejar el resuello del pensamiento en el lenguaje". (1990: 29)

20 En este breve comentario sobre la "fantasía de idiorritmia" que Barthes desarrolla en su curso, retomo las clases "Presentación" de 12 de enero de 1977 y "Marginalidades" de 23 de marzo de 1977.

21 Weimberg afirma sobre el ensayo: "El acuerdo entre autor,

mundo, palabra, lector; el acuerdo entre la tarea de interpretación del mundo que el ensayista desencadena, la versión del sentido interpretado a través de un libro y la participación del acto interpretativo con el lector, son condición necesaria del ensayo. Una obra que es a la vez ergon y energeia; una interpretación del mundo ofrecida desde la propia situación y acto interpretativo permanentemente desencadenado por un hacedor y transmisor de sentido; un nuevo tipo de texto que se convierte a la vez en ventana, pintura y espejo; transparencia, opacidad y autorreflexión, se apoya así en esta regla básica de todo acuerdo, a la vez jurídico, político, social, cultural, estético, vital: el pronunciamiento de la buena fe." (2001: 18)

22 Al abordar la noción de lo neutro de Blanchot, Esposito afirma que este escritor dio un paso adelante en el proceso de desconstrucción de la relación yo-tú iniciada por Lévinas y cuestionó la propia estructura dialógica en favor de lo que Blanchot definió como una "relación de tercer género". Esposito explica que: "Si debe entenderse por primer género la operación dialéctica que atrae al otro a la órbita propia, y por segundo, la unidad inmediata de ambos a la manera de una participación directa, el tercer género está constituido por el vértigo, la interrupción, que se instala entre ambos interlocutores impidiéndoles toda reciprocidad. En este caso ya no está en juego una diversidad de estatus que privilegie a uno en comparación con el otro, o una superioridad que amarre al primero a la palabra magistral del segundo, sino un cambio de perspectiva que afecta a todo el campo lógico y lingüístico, comparable al cambio de paradigma que llevó de la geometría euclidiana a la de Riemann: ya no se definirá la relación según el número de sus términos, pues ya ninguno de estos será un 'término' dotado de la prerrogativa subjetiva de decir 'yo', de hablar en primera persona". (2009: 183).

23 Remito a las notas de lectura del libro Las sagradas escrituras, publicado en 1993, varios años después de Nueva escritura en Latinoamérica, pero en las cuales el modo de escribir la lectura sostiene las posiciones explicitadas en el ensayo de 1977. En esas

notas, Libertella busca reconocer la forma singular en que determinadas escrituras trabajan, siempre en el sentido de resistir a los “usos sociales de la literatura”. Cf. “Osvaldo Lamborghini. Procesamiento y residuo” (133-136); “Julio Ramón Ribeyro o la narrativa en su condición migratoria” (137-140); “Reynaldo Arenas: una aventura en el género” (141-144), “Severo Sarduy, una pintura del yo” (150-152); “Juan Emar” (153-161); “Juan Rulfo o el pensamiento literal” (166-169).

24 La singularidad, entendida en los términos de Jean-Luc Nancy, “no tiene nunca ni la naturaleza ni la estructura de la individualidad. La singularidad no tiene lugar en el orden de los átomos, identidades identificables por no decir idénticas, sino que tiene lugar en el plano del clinamen, inidentificable. Está asociada al éxtasis: no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, porque éste no tiene ‘sujeto’, sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le acaece al ser singular”. (2001: 22)

25 “Por sí misma” –explica Jean-Luc Nancy– “la articulación no es más que la juntura o, más exactamente, el juego de la juntura: lo que tiene lugar allí donde piezas diferentes se tocan sin confundirse, donde se deslizan, pivotan o basculan una sobre otra, una en el límite de otra –exactamente en su límite–, allí donde estas piezas singulares y distintas se pliegan o enderezan, se doblan o estiran conjuntamente y una a través de otra, una en la otra misma, sin que este juego mutuo –que sigue siendo sin cesar, al mismo tiempo, un juego entre ellas– forme la sustancia y la potencia superior de un Todo. Pero aquí la totalidad misma es el juego de las articulaciones. Por ello, un todo de singularidades, que ciertamente es un todo, no se vuelve a cerrar sobre ellas para elevarlas a su potencia: este todo es esencialmente la abertura de las singularidades en sus articulaciones, el trazado y el latido de sus límites”. (2001: 141)

26 Nelly Richard se refiere a las prácticas del CADA (Colectivo de

Acciones de Arte), del cual Eltit formaba parte, como “un arte de la disfuncionalidad encargado de manifestar esa explosiva persecución de un ‘fuera de marco’ que consagre su reticencia a la integración normativa”. (1989: 30)

Tránsitos literarios

(Des)ordenar la biblioteca.

El ensayo de lectura de los escritores de ficción

La enunciación subjetiva, el desplazamiento aleatorio de la reflexión y la provisionalidad de un saber que resiste a las certezas conclusivas son, en apretada síntesis, los rasgos que caracterizan al ensayo. Una forma literaria que permite inscribir en el lenguaje una deriva subjetiva que escapa a los códigos retóricos y excede los campos disciplinares para ofrecer, en estado de absoluta disponibilidad, el espacio abierto de una travesía errante. La referencia a la escritura del ensayo como travesía errante de la subjetividad no es casual. Quiero destacarla, en particular, porque en ella repercuten las ideas de Barthes (1988) acerca de la lectura. Para el teórico francés, el acto de la lectura no se reduce a la adquisición de una simple techné que capacita al sujeto para el desciframiento de la letra y la captura del sentido del texto, al contrario, se trata de una práctica subjetiva penetrada de deseo que, por su energía digresiva, dispersa la significación del texto. Con la célebre imagen de "leer levantando la cabeza", Barthes figuró de forma eficaz la operación por la cual el lector asocia, a cada frase del texto, otras ideas, imágenes y significaciones, agregando, así, un "suplemento de sentido" por el cual ninguna gramática o diccionario responden. Desde este punto de vista, la lectura sería la puesta en acto del deseo de un sujeto que, operando por una lógica asociativa que va más allá del simple desciframiento del lenguaje, disemina al infinito las posibilidades de significación de un texto. Leer un texto supone, por lo tanto, no apenas descifrar un lenguaje, sino producir lenguaje, dejarse atravesar "infinita e incansablemente" por el lenguaje, ser esa travesía. En otras palabras, pensada en términos de productividad, toda lectura

despliega, en su reverso, un deseo de escritura que, así como lo señalé con relación al ensayo, se recorta en el ámbito de la subjetividad, deambula errante entre las múltiples posibilidades de sentido y se complace en el hallazgo de verdades provisorias, siempre renovadas en el gesto lúdico de un recomenzar infinito.

Este rápido paralelo entre ensayo y lectura permite afirmar que es en el "ensayo de lectura" donde este género literario alcanza una de sus formas más seductoras. Una seducción que encuentra escasas resistencias en los autores de ficción, casi siempre dispuestos a escribir ensayos sobre sus lecturas y desplegar, de este modo, una biblioteca personal en la cual resuenan sus deseos de escritura. Si toda lectura es conductora del deseo de escribir, se puede decir que, en estos ensayos, los autores de ficción exponen una biblioteca que deja entrever, por afinidad, contraste o desviación con un paradigma de autores y títulos, las matrices literarias de su propia escritura. Sin embargo, estas bibliotecas figuradas no son apenas el espacio abierto del deseo, paradójicamente, ellas son también una llamada al orden del deseo. Como advierte Barthes, en el acto de lectura, el sujeto se encuentra en su estructura individual –deseante, perversa, paranoica, imaginaria o neurótica–, pero, también en su estructura histórica, capturado por la ideología y la previsibilidad de los códigos.[28] En este sentido, es posible afirmar que, al disponer esas bibliotecas, los escritores organizan una tradición literaria que, más allá del grado de subversión del canon al que aspiren, delimita un lugar específico para sus poéticas. En otras palabras, estas bibliotecas figuradas trazan una filiación en la que el autor se reconoce pero también a la que su escritura, en última instancia, se subordina.

En este despliegue de la biblioteca, que es deseo y ley al mismo tiempo, los autores se despojan de las máscaras del narrador y del personaje para asumir una enunciación subjetiva directa que les permita indagar sus propios universos ficcionales, sea para sorprenderse con zonas insospechadas de sus deseos de escritura o para ajustarse a los presupuestos de una posición específica en la tradición literaria, por cierto, pensada en términos de políticas de escritura. No se trata, por lo tanto, de una enunciación subjetiva que reduce el ensayo al reverso comunicativo de la ficción, por el contrario, en estos casos, el ensayo establece con la ficción una

relación de interferencia, de sobreimpresión, diría Barthes (2007), que deja adivinar en él una ficción de escritura.

Propongo comentar, en estas páginas, los ensayos que publicaron Juan José Saer, Juan Villoro y Mario Vargas Llosa sobre Juan Carlos Onetti en los primeros años del siglo xxi. Tres autores que, al acercarse a la obra literaria del escritor uruguayo, aproximan, distancian y desplazan diferentes poéticas, incluídas las propias, en la literatura hispanoamericana. El orden de los comentarios responde a la cronología de publicación de los respectivos ensayos. En 2006, se publica Trabajos, libro póstumo de Saer que reúne cuatro textos sobre el escritor uruguayo: "El soñador discreto", "Onetti: coloquio internacional", "Sobre Onetti y La vida breve" y "Onetti y la novela breve". En 2007, Villoro publica "La fisonomía del desorden: de El pozo a Los adioses" en su libro de ensayos De eso se trata. En 2008, Vargas Llosa publicó el libro El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti. Las fechas de publicación de estos ensayos corresponden a la producción literaria de cada uno de los autores, sin embargo, cabe recordar que en 2009 se conmemoró el centenario del nacimiento de Onetti y, en esa ocasión, su narrativa fue objeto de muchas lecturas que destacaron su relevancia en la literatura de América Latina.

Preguntarse sobre el lugar de la narrativa de Onetti en la literatura hispanoamericana puede ser el punto de partida para un comentario sobre la disposición de la biblioteca que diseñan estos ensayos. A primera vista, este punto de partida parece ser poco pertinente dado que la importancia de la obra de Onetti, en los días de hoy, es indiscutible, pero sobre todo porque la idea de la existencia de una literatura latinoamericana fue cuestionada por el propio Onetti que afirmaba no creer en una latinoamericaneidad como rasgo en común de los escritores del continente. Con la ironía que lo caracterizaba, rozando el sarcasmo, él afirmaba:

Los escritores se agrupan en generaciones para ayudarse ellos mismos. Después organizan las mafias.

No creo que exista una narrativa latinoamericana como tal. Más bien me inclino a creer en la existencia de varios escritores aislados.

(apud Klahn, N. y Corral,W, 1991: 543)

No obstante, adopto este punto de partida porque lo que me interesa rescatar es la impertinencia de la posición de Onetti en esa literatura. Sabemos que esa posición reforzó siempre la negativa de su ficción a asumir una representatividad local. Recordemos que, en los años 40, cuando se publican sus primeros libros, su narrativa comportaba un cuestionamiento radical del regionalismo fuertemente concentrado en la representación realista del paisaje local, ligada a sus temas dominantes: la lucha del hombre contra la naturaleza y las injusticias sociales. Un cuestionamiento que fue aún más provocativo en los años 60 cuando, a pesar de haber sido incorporada al fenómeno del boom, la narrativa de Onetti resistió a la vocación latinoamericanista que definía muchos relatos del periodo.

Sería interesante, entonces, preguntar si los ensayos de Saer, Villoro y Vargas Llosa dan cuenta de ese lugar impertinente, ajeno a cualquier intención de representatividad, que ocupó la narrativa del escritor uruguayo a lo largo de los años en el canon literario de América Latina.[29] Creo que estas lecturas de la obra de Onetti proyectan algo del orden de esa incomodidad en la disposición de sus bibliotecas, no siempre para destacarla, a veces para neutralizarla. Su obra forma parte del horizonte de lectura de muchos escritores actuales, sin embargo, llama la atención que su referencia no aparece con la centralidad que asumen las obras de otros autores hispanoamericanos. Borges, por ejemplo (o por supuesto). La referencia a la literatura de Onetti es mucho menos frecuente y parece presentarse siempre como la posibilidad de un desvío, la posibilidad de una filiación “otra” que singulariza, con un rasgo raro, un proyecto de escritura. Los ensayos de Saer y de Villoro hacen ese movimiento: eligen a Onetti y no a Borges (o a Di Benedetto y no a Borges; o a Bioy Casares y no a Borges). Quiero decir que, en el conjunto de sus ensayos de lectura, Saer y Villoro reproducen la posición incómoda de Onetti en el canon literario y, de esa forma, eligen una lectura distópica como estrategia para configurar una biblioteca “otra” e inscribir en ella sus propias poéticas. Atendiendo a esto, cabría indagar, también, si Vargas

Llosa, autor contemporáneo a la producción literaria del uruguayo en los años 60, orienta su lectura en la misma dirección.[30]

Onetti: el soñador discreto

Juan José Saer es quien pone en evidencia de forma más clara esa torsión al hacer una lectura de Onetti que le permite acentuar la distopía de su propia narrativa con relación a una especificidad latinoamericana. Como Onetti, Saer no creía en los atributos que particularizarían una literatura del continente y que, según sus propias palabras, pueden ser reconocidos en valores estéticos e ideológicos, tales como la "inocencia estética", el "sano primitivismo" y el "compromiso político", que amenazan encerrar en la repetición cualquier proyecto creativo.[31] Sabemos que en sus ensayos Saer defendió, con un acentuado gesto combativo, la necesidad de recuperar una disponibilidad estética para la literatura hispanoamericana que se fundamentase en una escritura al margen de los modelos establecidos. Por cierto, la idea ya había sido formulada por Borges en su ensayo sobre el escritor argentino y la tradición. Saer sabe de esto y el eco borgeano repercute en su reflexión, pero él prefiere hablar de Onetti, insistir en Onetti, escribir su lectura distópica de Onetti como una forma de desplazar los lugares consagrados de la biblioteca. Es importante señalar que estos ensayos fueron escritos en los años 90 y, por lo tanto, esta reflexión precede, como mínimo en una década, las conmemoraciones del centenario del nacimiento de Onetti. El detalle cronológico refuerza aún más la distopía de la lectura de Saer, completamente ajena a los oportunismos del mercado y de la crítica académica. Pero más allá de la distopía que esta lectura supone, lo que me interesa destacar es el foco de su interpretación.

Tanto la lectura de Saer, como las de Villoro y Vargas Llosa, se detienen en las relaciones que es posible establecer entre la literatura de Onetti y las obras de Arlt, Borges, Faulkner y el existencialismo francés, señalando aproximaciones y diferencias. Las tres lecturas abordan, también, la saga de Santa María, ese universo imaginario en segundo grado que surge en La vida breve,

novela a partir de de la cual la enunciación de todo el ciclo narrativo onettiano es asumida por Brausen, personaje de ficción. De ese universo imaginario que singulariza la narrativa del uruguayo, ellos resaltan, en lúcidos análisis, la peculiar configuración de los personajes y la sordidez de sus destinos. En lo que se refiere a estos aspectos de la literatura onettiana, los tres ensayistas parecen transitar por los mismos caminos interpretativos.

Sin embargo, Saer da un paso más allá de estos tópicos tan visitados e interroga la obra del escritor uruguayo exactamente en el punto en que ella se silencia. Su lectura destaca el "deliberado silencio teórico" de Onetti, es decir, su negativa a especular acerca de un ser y un deber ser de la literatura al margen de la propia escritura de ficción. Según Saer,

Los aires de compadrito que solían atribuirle a Onetti los que lo conocieron debían disimular sin duda una forma de modestia, y su rechazo de toda postura teórica una posición ética por no querer forzar la interpretación del lector hacia un sentido del texto si para la evidencia de ese sentido al lector no le bastaba la lectura atenta. (2006: 220)

Con estas palabras, Saer trae a un primer plano ese gesto casi displicente por el cual Onetti, ajeno a cualquier ostentación experimental narrativa o gesto declaratorio, deja que la ficción despliegue de forma sutil su propia teoría. En este sentido, la figura del "soñador discreto" le sirve a Saer para trazar el peculiar perfil de Onetti: un autor que se interna en las posibilidades infinitas de un universo ficcional en segundo grado, siempre inacabado y suspendido en un vacío referencial, para desaparecer en él, cediendo la instancia narrativa a un personaje de ficción.

Por cierto, una condición, esta de ser un "soñador discreto", que Onetti comparte con Brausen, Linacero o Larsen, narradores y personajes de su universo narrativo que, atravesados de escepticismo, asisten desolados al espectáculo degradado de sus vidas. Ellos saben, con una lucidez que roza la crueldad, de la

humillación de sus sueños, sin embargo, no cesan de inventar vidas imaginarias como formas de evasión compensatoria. Así, para Linacero, el narrador de El pozo, las aventuras que forja en las horas de devaneos le ofrecen las certezas de un mundo controlado por el arbitrio de la imaginación que él puede contraponer al imprevisible acontecer de la vida, sembrada de fracasos y desencuentros. A su vez, Juan María Brausen, el protagonista de La vida breve, inventa la ciudad de Santa María para poblarla, de a poco, con diversos personajes cuyas existencias, aunque se figuren tan absurdas cuanto la propia, le ofrecen una nueva oportunidad en el exacto momento en que a su vida solo le restaba la aceptación fatalista de la soledad y la tristeza. También es el caso de Larsen que, en la ciudad imaginaria de Santa María, emprende las aventuras de organizar un prostíbulo perfecto o de recuperar un astillero en ruinas, siempre conciente del carácter ilusorio de esas empresas y de su inevitable fracaso. A pesar del desencanto, estos narradores y personajes no abandonan sus proyecciones imaginarias, al contrario, alimentan esas ficciones con la lucidez impiadosa de quien sabe que, más allá de ellas, “no había más que el invierno, la vejez, el no tener adónde ir, la propia posibilidad e la muerte” (Onetti, 1993: 98).

En otras palabras, Brausen, Linacero y Larsen colocan la pulsión ficcional en el centro de sus existencias y, como desencantados demiurgos, no cesan de crear mundos paralelos donde lo real se confunde con lo imaginario, persuadidos de la imposibilidad de la vida fuera de la ficción. Tal vez no sea otro el fundamento de ese “deliberado silencio teórico” que Saer señala en la escritura de Onetti: una forma de afirmar que, en última instancia, no habría una exterioridad a la ficción e, incluso, que la ficción supone un borramiento del autor en favor de la fuerza neutra que impulsa la escritura.

Onetti: el héroe de la renuncia

Una idea similar orienta la lectura de Juan Villoro. Para el escritor mexicano, Onetti fue “el perfecto héroe de la renuncia”, un autor

que se alejó de toda actividad mundana y, echado en su cama, se entregó a la "épica de soñar". Pero no se trata solo de una renuncia a la vanidad del mundo, aclara Villoro, Onetti fue más allá y, para realizar su obra, borró su condición de autor, asumiendo una existencia fantasmagórica en la trama de sus narrativas. Villoro recuerda que, en La vida breve, Brausen presenta a Onetti como un habitante más de Santa María, un personaje secundario que deambula por las calles de esta ciudad ficticia con un gesto de burla no exento de cariño. Después de convocar esa escena que refuerza la figura del autor como "el perfecto héroe de la renuncia", Villoro pregunta:

Si su primer gran texto, El pozo, discute las posibilidades de la literatura como sueño dirigido, sus últimos años transcurrieron como una confirmación física de esa posibilidad. ¿Qué interés en los equívocos de la vida diaria podía tener alguien que había creado personajes capaces de sustituirlo y darle ese pequeño papel de confianza, el de extra que bebe un café a las once, fuma sin ansiedad, se resigna a ser escrito de ese modo? (2008: 326)

La pregunta es instigante sobre todo si tenemos en cuenta la condición de demiurgo que, a partir de La vida breve, asume Brausen en la saga ficcional de Santa María, llegando a usurpar el lugar de un autor que "se resigna a ser escrito de ese modo". Para Villoro, la obra de Onetti supone una entrega radical a la escritura y, como en el caso de Saer, su lectura sugiere que el presupuesto de un escritor que se disuelve en su propio universo narrativo desestabiliza la idea del autor como instancia positiva y exterior al texto. Como él explica: "A medida que gana realidad, la invención se apodera del sujeto creador. […] Metáfora de la escritura, el novelista solo triunfa como otro, inventado por su ficción" (343).

El ensayo de Villoro se inclina sobre otros aspectos de la narrativa de Onetti. La obsolescencia de un mundo devastado por el paso del tiempo y el desamparo existencial de los personajes que, arrastrados por una inercia ajena a cualquier gesto épico, insisten en realizar sus sueños destinados al fracaso, son líneas de lectura que el

escritor mexicano traza con expresiva sensibilidad. Sin embargo, siguiendo de cerca las huellas de la lectura de Saer, el ensayo de Villoro avanza a partir de una indagación sobre la ficción como cuestión central de la literatura de Onetti. El silencio teórico del escritor uruguayo reaparece en esta lectura que destaca el gesto autorreflexivo de su narrativa: "Onetti no explica el sentido de su creación; su forma es su moral", afirma Villoro (335). Con Macedonio Fernández y Borges, sostiene el ensayista, Onetti instaura en América Latina las posibilidades de una literatura autorreflexiva, es decir, una literatura que indaga sus propios procesos constructivos y se distancia, así, de las exigencias canónicas de representatividad. Villoro explicita esto cuando afirma que la narrativa de Onetti

> […] no aspira a crear un artificio civilizatorio en la jungla de los signos ni a someter a la razón un territorio convulso; postula la posibilidad de una ruta alterna, donde el conocimiento nunca es un dato previo a la escritura y donde la novela reflexiona sobre sí misma al ser escrita. (330)

En síntesis, Villoro no solo evita leer la obra de Onetti desde el tópico de la representatividad latinoamericana, sino que prefiere centrar su lectura en el gesto autorreflexivo de esa narrativa e indagar, por medio de ella, la anomalía esencial de la actividad literaria que, como explica Blanchot, supone el borramiento del autor y solo permite su existencia después que realizó su obra.[32] El autor depende de la obra para tener conciencia de sí, señala el teórico francés, el autor es su obra. No parece ser otra la idea que resuena en esa figura del héroe de la renuncia: el autor que "solo triunfa como otro, inventado por su ficción" (Villoro, 2008: 343).

Onetti: el hablador

Vargas Llosa nos introduce en la lectura de la narrativa de Onetti exponiendo sus ideas acerca de la ficción. Para el escritor peruano todo hablador o contador de historias, desde la oralidad primitiva hasta la escritura moderna, despliega un mundo ficticio que supone una duplicación compensatoria de la vida. La proyección de los sueños, deseos y fantasías explicarían la razón de ser de la ficción en la vida de los seres humanos.[33] Como señalé, esta idea de ficción como un "sueño lúcido" que compensa las carencias de la vida real está presente en la narrativa de Onetti y, en este sentido, la lectura de Vargas Llosa es pertinente. No obstante, lo que esta lectura no destaca es que la narrativa de Onetti va más allá de esto y expande los límites de ese universo ficcional, dejándolo siempre abierto y, más aún, suspendido en el vacío porque rompe con los lazos inmediatos que lo vinculan a un referente real. Lo que quiero decir es que, en algún punto, la pulsión ficcional de Onetti deja de definirse por una función compensatoria con relación a la vida para proponerse como la vida misma. Una interpretación reconocible en las lecturas de Saer y de Villoro, que Vargas Llosa parece dejar en un segundo plano.

El escritor peruano no deja de señalar que en la narrativa onettiana la vida real a veces se confunde con la vida soñada y, con frecuencia, él explica, "la inventada disuelve a la real en un torbellino de imágenes inconcretas e indefinibles, en un mundo de fragmentos, inconcluso e incierto" (2009: 227). Sin embargo, en vez de reconocer en esta disolución la imposibilidad de la vida fuera de la ficción, él prefiere insistir en un contrapunto entre realidad objetiva y vida subjetiva que limita a la ficción a una simple fuga imaginaria o escape ilusorio que proyecta mundos imposibles. No sería otro, por lo tanto, el horizonte de los devaneos que fundan el gesto narrativo onettiano: dar rienda suelta a proyecciones ilusorias sin soporte en la realidad. En esa línea de pensamiento, Vargas Llosa explica que en América Latina

[…] los empeños por enraizar las empresas políticas y sociales en la realidad, siguiendo los ejemplos exitosos –los de los países democráticos y libres y sus políticas reformistas–, han fracasado por ese desapego "sanmariano" continental por lo racional y posible en

nombre de lo irracional y onírico, es decir, lo imposible. Esa disposición, catastrófica desde el punto de vista político, social y económico y razón de ser de nuestro subdesarrollo, ha servido, paradójicamente, para estimular las aventuras imaginarias y producir creaciones literarias y artísticas de gran fuerza y originalidad, como son las utopías y mitologías creadas por un Borges, un García Márquez, un Rulfo, un Cortázar y un Carpentier. Y, por supuesto, un Onetti. Curiosamente, es éste quien, pese a su desprecio por la literatura comprometida y su desdén con las obras literarias con mensaje, gracias a su intuición, sensibilidad y autenticidad, fantaseó un mundo que, de esa manera indirecta y simbólica del arte para expresar la realidad, mostró una verdad profunda y trágica de la condición latinoamericana. (166-167)

Tal vez Vargas Llosa intensifique esta línea de lectura –más allá de su posición ideológica– porque su ensayo, dominado por el gesto del exégeta, se resiste a abandonar las huellas certeras de una interpretación que refuerce los tópicos representativos del canon.[34] En su gesto hermenéutico, la enunciación de Vargas Llosa se hace asertiva y tiende a reforzar verdades ya establecidas en lugar de abrir el camino para nuevos interrogantes. En este sentido, su lectura incorpora la obra de Onetti al conjunto a la narrativa del boom latinoamericano y su vocación representativa, sin arriesgar la pregunta acerca de la vigencia de esos relatos en los días de hoy. Como mínimo, se podría decir que la ficción de Onetti preservó una potencialidad crítica que algunas de esas narrativas, por el hecho de estar vinculadas a una representatividad latinoamericana, perdieron rápidamente. Pero Vargas Llosa prefiere insistir en una lectura de la obra de Onetti calcada en aquel paradigma dominado por la reflexión sobre la identidad latinoamericana. La narrativa de Onetti es leída, entonces, como símbolo de una modernidad desigual y tardía a la que América Latina estaría condenada por la seducción que las utopías revolucionarias ejercieron (y, según Vargas Llosa, aún ejercen) en nuestras sociedades, desviándolas de un pragmatismo político que, desde su perspectiva ideológica, ofrecería alternativas eficientes para salir del subdesarrollo. Aunque esta interpretación sea plausible, su problema es que encierra las posibilidades de significación de una novela como El astillero en

una clave de lectura datada en los años 60.

Si algo interesa destacar al pensar la narrativa de Onetti en el contexto del boom latinoamericano es cómo resistió a las metáforas macondianas que intentaban dar cuenta de la modernidad desigual y tardía de esta región del continente y que, a pesar de su eficacia estética, amenazaban con absolutizar la alteridad cultural en un enigmático exotismo imposible de ser aprehendido por los parámetros de la razón. En otras palabras, cuando la narrativa de los años 60 impuso la dimensión mítica como modelo fundador de la literatura del continente, la narrativa de Onetti ya estaba ahí para preservar la potencia de negatividad de la ficción y corroer las certezas de cualquier relato de origen. Como explica Frank Kermode (2000), el mito supone explicaciones totales y adecuadas de las cosas tal como ellas fueron y son, y adquieren sentido con relación a un orden temporal perdido que congela la imagen del origen; la ficción, por el contrario, asume conscientemente su condición de invención y sabe que su validez es relativa porque se refiere a una temporalidad contemporánea, el aquí y el ahora del presente. Aunque la narrativa de Onetti pueda representar simbólicamente las disonancias de la modernidad de la región y, como sugiere Vargas Llosa, "mostrar una verdad profunda y trágica de su condición latinoamericana", considero que su potencia crítica no reside en esa posibilidad de lectura.

Lejos de ofrecer una simbología que provea una explicación inteligible de la identidad cultural del continente, Onetti nos provoca con una serie exasperada de ficciones perturbadoras que ponen en evidencia la imposibilidad de un sentido estable y definitivo para la existencia del hombre y el mundo. En ese rasgo reside la potencia de negatividad de la obra literaria de Onetti, que las lecturas de Saer y Villoro rescatan. Cuanto más exacerba la invención ficcional, más la narrativa onettiana consigue exhibir el vacío de sentido que domina el acontecer de la vida, sin ofrecer, por cierto, ningún paliativo al desamparo de la condición humana, porque sabe, como dice Eladio Linacero, que "todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos". (Onetti, 2007: 45)

Tal vez la contemporaneidad de Vargas Llosa con la literatura de

Onetti explique ese gesto ordenador que busca una disposición tranquilizadora de la biblioteca que coloca en relación de equivalencia las poéticas narrativas de los años 60, incluída la del autor uruguayo. De hecho, su lectura parece responder, aún en 2008, a las pautas de legibilidad que legitimaban la narrativa del boom como cifra de una identidad cultural en el contexto geopolítico de la modernidad.[35] Si, como explica Nicolás Rosa (1998), toda tentativa de organizar un canon supone una cristalización temporal y, por lo tanto, instaura una interrupción en el devenir histórico de las lecturas, podríamos decir que el ensayo de Vargas Llosa, al reforzar los tópicos de un canon literario pensado en términos de representatividad local, tiende a retraer las posibilidades de significación de la narrativa onettiana. Distante de las pautas de legibilidad del boom y críticas de sus rutinas de códigos, las lecturas de Saer y de Villoro optan por indagar el centro de la práctica escritural de Onetti en la tentativa de capturar la pulsión ficcional que insubordina la literatura ante cualquier intención o mandato de representatividad.

---

27 Una primera versión de este texto fue publicada en Maíz, C., (ed). El ensayo latinoamericano. Revisiones, balances y proyecciones de un gesnero fundacional. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2010.

28 Como explica Barthes (1988), la lectura es una prática subjetiva atravesada por el deseo, sin embargo, no deja de ser un juego de asociaciones controlado por reglas de carácter cultural (códigos, lenguas, estereotipos) y por instancias de orden social que tienden a definir un deber ser de la lectura (el mandato es necesario haber leído...) o que colocan un límite real al deseo de leer (la profusión inaprehensible de los libros de una biblioteca sería la ley, la castración del deseo).

29 Diferente de la noción de tradición literaria que supone una

instancia procesual y, por tanto, modificable según los parámetros que orienten su configuración, la noción de canon, como explica Nicolás Rosa (1998: 60), remite a "una cristalización temporal" que produce un modelo a imitar. Según este autor, "si desde la perspectiva estética [el canon] remite a la constitución de formas, de modelos o de reglas establecidas, desde la perspectiva ética son formas o modelos prescriptivos, rigen un comportamiento o una actitud, exigen una conducta a seguir y establecerían las reglas penitenciales que gravan la literatura".

30 Uso la expresión lectura distópica para referirme a una estrategia de lectura que busca señalar un desorden en la configuración estable de una idea de literatura latinoamericana condicionada por las exigencias de representatividad que, podríamos decir, hasta los años 70, fue dominante en la definición de un canon.

31 Saer expone estas ideas en los ensayos "La selva espesa de lo real", de 1979 y "Una literatura sin atributos", de 1980, publicados originalmente en francés. Destaco las fechas de publicación de estos textos porque se trata de una manifestación adelantada de la posición crítica a las pautas estéticas dominantes del boom que, en los años 90, será asumida por escritores más jóvenes, tales como los que se reunieron en torno al manifiesto Crack, en México, para mencionar apenas uno de esos casos.

32 Blanchot (2006: 13-14) explica esta identificación entre autor y obra en los siguientes términos: "el individuo que quiere escribir se ve detenido por una contradicción: para escribir, se necesitan dotes de escritor. Mas las dotes en sí no son nada. Mientras, no habiéndose sentado ante su mesa, no haya escrito una obra, el escritor no es escritor y no sabe si tiene capacidades para hacerlo. Sólo tiene dotes luego de haber escrito, pero las necesita para escribir. Esta dificultad aclara, desde el principio, la anomalía que es esencia de la actividad literaria y que el escritor debe y no debe superar. El escritor no es un soñador idealista, no se hunde en la

certidumbre interior de sus dotes. Las pone en acción, vale decir que precisa de la obra que produce para tener conciencia de ella y de sí; antes de su obra no sólo ignora quién es sino que no es nada. Solo existe a partir de la obra (…)".

33 En el capítulo introductorio del libro, Vargas Llosa remite a su novela El hablador (1987) para exponer esta idea de ficción que se reitera, con variantes, en varias oportunidades, siempre subrayando esta función compensatoria que la define con relación a la realidad. Dice Vargas Llosa: "En verdad, la ficción no es la vida sino una réplica a la vida que la fantasía de los seres humanos ha construido añadiéndole algo que la vida no tiene, un complemento o dimensión que es precisamente lo ficticio de la ficción, lo propiamente novelesco de la novela, aquello de lo que la vida real carece, pero que deseábamos que tuviera –por ejemplo un orden, un principio y un fin, una coherencia y mil cosas más– y para poder tenerlo debimos inventarlo a fin de vivirlo en el sueño lúcido en el que se viven las ficciones". (2009: 29)

34 Sobre el trabajo del exégeta, en su texto "Del ensayo", Alberto Giordano (2005: 230) afirma: "El exégeta, el hermeneuta, compulsado a interpretar, lo hace según los dictados de la Tradición. Su lugar es cómodo (lo que dice está garantizado desde siempre) pero, por eso mismo, improductivo: para él Kafka no es más que otro capítulo en la historia de la literatura mística. El ensayista, en cambio, se sitúa en un lugar polémico respecto de la tradición, y la incomodidad de su vínculo con ella favorece la emergencia de lo nuevo: en el fracaso de la mística Benjamin lee a la literatura kafkiana como profética".

35 En el artículo "De Macondo al Huarochirí: el canon literario latinoamericano ante prácticas discursivas emergentes", Idelber Avelar (1993) realiza un análisis interesante del gesto autodescriptivo por el cual los escritores del boom buscaban legitimar su práctica literaria. Las teorizaciones y actividades

críticas de los novelistas del periodo –entre ellos, Vargas Llosa– contribuyeron de forma decisiva para la configuración de una narrativa que describía la literatura latinoamericana en términos de progreso, desarrollo y crecimiento históricos. Como señala Avelar, esta narrativa tendía a homogeneizar la literatura al asumir una perspectiva continental, letrada, universalista y de marcado tono eufórico.

Literatura latinoamericana y nuevas cartografías.

(La perspectiva de los escritores)

"La felicidad existe en razón directa de la libertad que se nos permita ejercer en momento dado", explica César Aira (2001: 15), para afirmar que, en ese sentido, "el ensayo es el género más feliz". La frase del autor argentino no se limita a señalar la absoluta libertad formal como el rasgo diferencial del ensayo, también sugiere que es en esa forma discursiva que el escritor de ficciones puede rescatar el placer originario que trae la satisfacción plena de la pulsión que lo lleva a la escritura. A diferencia de la novela, que impone al autor el rigor de la forma estética como condición previa de la escritura, el ensayo apenas le solicita al autor la elección del tema. En diálogo con las teorizaciones de Lukács y Adorno, Aira sugiere abandonar las reflexiones del ensayo como forma artística, dado que esta sería el resultado final e inesperado, "casi como una sorpresa", de una deriva discursiva que "apuesta a la espontaneidad y un elegante descuido" (15).[37] En otras palabras, cuando las convenciones de las formas literarias estrechan el campo de acción del escritor, el ensayo está siempre a disposición para ofrecer la venturosa promesa de una escritura liberada de cualquier condicionamiento. No es raro, por lo tanto, que los autores de ficción frecuenten el ensayo como modo de recuperar la total disponibilidad de una escritura que se libera de cualquier determinación previa y sólo responde al arbitrio de la subjetividad de quien escribe. La enunciación subjetiva que indaga una experiencia de mundo, el movimiento aleatorio y descentrado de la reflexión y el carácter provisorio de un saber que resiste a las certezas conclusivas son los rasgos que caracterizan al género. Desde su origen moderno –la arrojada y sugestiva aventura de

Montaigne– hasta los días de hoy, la liberalidad del ensayo abrió espacio para una escritura de deriva que disuelve la rigidez de los códigos retóricos, desestabiliza el orden jerarquizado del conocimiento y renuncia a cualquier pretensión de verdad objetiva al traer a un primer plano el acto de explorar un tema estableciendo una relación intrínseca entre sujeto, lenguaje y mundo.

De la inagotable variedad de temas que pueden ser abordados, los autores de ficción privilegian la literatura. Así, en esas páginas, los escritores pueden desplegar el comentario de un libro, explicitar las preferencias literarias, manifestar la toma de posición en los debates culturales o, incluso, confesar, no sin una dosis de perplejidad, los rituales del propio proceso creativo. Sea cual sea el aspecto abordado, cuando el tema es la literatura, el ensayo de los narradores se presenta como una instancia de indagación que dialoga con el ejercicio de la crítica literaria, pero no se identifica plenamente con sus formas institucionalizadas, dado que disuelve los límites conceptuales de los saberes filológicos en la deriva de una enunciación subjetiva que resiste a toda sistematicidad. Como explica Silvio Mattoni, al instalarse en ese lugar de interferencia, entre las impresiones subjetivas y los dominios positivos del saber, el ensayo literario ofrece la posibilidad de ejercer una crítica cultural que cuestiona el orden del conocimiento y las formas discursivas de su transmisión, reactivando los conflictos y debates culturales bajo la perspectiva particular del escritor.[38]

Este es el aspecto del ensayo de los narradores que me interesa destacar en esta oportunidad. El ensayo no apenas como la instancia de adecuación de la escritura a lo irreductible del sujeto, sino también como la instancia de una enunciación subjetiva crítica al orden institucionalizado de lo literario. Cabe recordar, en este sentido, el carácter corrosivo de la más íntima ley del ensayo que señalara Adorno: la herejía. Una ley que permea su configuración textual, resistente a las tipologías discursivas, y define también la relación crítica que su enunciación establece con el orden positivo del conocimiento. El ensayo de los escritores se propone, por tanto, como una instancia en que la literatura puede reflexionar sobre sí misma, cuestionar los modelos establecidos y delinear otras posibilidades para su práctica.

En esta línea de pensamiento, propongo comentar un conjunto de ensayos de narradores que se interrogan sobre la singularidad de la literatura latinoamericana en el contexto globalizado de las prácticas de escritura del siglo xxi. El argentino Sergio Chejfec y los mexicanos Juan Villoro y Jorge Volpi, autores de ficción que con frecuencia se desplazan hacia el territorio liberado del ensayo, especulan sobre la inserción de esta literatura en la geografía mundial, colocando, una vez más, la pregunta sobre su rasgo diferencial.

La cuestión, que atraviesa el proceso de constitución de esta literatura, capitalizó a lo largo del tiempo una importante reflexión que intentó dar cuenta de una especificidad, atendiendo a la localización periférica de América Latina en la cartografía moderna. En efecto, la singularidad de la literatura latinoamericana se configuró en un movimiento ambivalente entre las inclinaciones universalistas que la incorporan a la cultura occidental y las resistencias localistas que le permitan inscribir una diferencia. Entre estos extremos, se puede decir que la literatura delineó para sí un entrelugar cultural que los abordajes teóricos del siglo xx, conscientes de las relaciones de dominación de la geopolítica moderna, objetivaron en metáforas epistemológicas, tales como el mestizaje, la hibridez, la heterogeneidad, la transculturación. Por cierto, no pretendo colocar en relación de equivalencia estas categorías teóricas, las cuales presentan diferencias relevantes entre sí y, en este sentido, algunas pueden ser más pertinentes y productivas que otras a la hora de pensar la densidad conflictiva de la literatura de América Latina, aunque, en última instancia, como señala Cornejo Polar (1997), ninguna de ellas "resuelve la totalidad de la problemática que suscita". Lo que me interesa destacar es que estas categorías señalan un entrelugar cultural para el discurso literario que, como explica Silviano Santiago (2000), debe ser pensado en términos de un movimiento de asimilación transgresiva de los modelos impuestos por las relaciones de dominio de la cartografía occidental moderna.

Este rápido comentario acerca de las reflexiones teóricas que alimentaron el debate sobre la literatura en el campo intelectual latinoamericano durante el siglo xx apenas pretende indicar que el tema no comporta ninguna novedad. Sin embargo, la insistencia en

la pregunta sobre su singularidad se hace pertinente al considerar la configuración de la cartografía mundial de las últimas décadas que, ligada a los procesos globalizadores del capitalismo tardío, trazó una red transnacional de intercambios culturales que parece desestabilizar la demarcación de fronteras y sus referencias identitarias. Una nueva configuración que no dejó de provocar debates teóricos instigadores alrededor de las articulaciones literarias del mapa mundial. Recordemos, en este sentido, las señales de alerta que los críticos latinoamericanos encendieron, en los años 90, ante los estudios culturales y poscoloniales que se formulaban en los centros académicos metropolitanos. Como explica Nelly Richard (1997: 346), el modelo teórico globalizado de estas perspectivas teóricas "no sólo sobredetermina el uso local de las categorías de lo subalterno y de lo periférico, sino también amenaza con borrar, con sus generalizaciones, el detalle y accidente de las memorias y localizaciones que especifican cada singularidad cultural".[39]

Los ensayos de Villoro, Volpi y Chejfec, por lo tanto, abordan un tema que posee una trayectoria relevante y que, aún hoy, despierta cuestionamientos significativos en el ámbito de los estudios latinoamericanos. Con la libertad que define al género, ellos retoman la cuestión para abordarla en función de sus propias experiencias de escritura. No se trata, entonces, de rigurosos abordajes teóricos que analizan la condición periférica de una literatura atravesada desde sus orígenes por conflictivas relaciones de dominio y subalternidad, menos aún de eufóricos discursos localistas que encierran la literatura en la defensa de abstracciones identitarias o, en el otro extremo, de insípidas propuestas universalistas que neutralizan las particularidades del lugar de enunciación. Estos ensayos son, más bien, ejercicios de imaginación[40] que colocan la pregunta sobre el lugar de la literatura latinoamericana en el mundo, no para encerrarse en la positividad de respuestas ciertas y acabadas, sino para interferir críticamente en el orden institucionalizado de lo literario y desestimar cualquier tentativa de definición de una especificidad que esclerose las escrituras en la repetición de fórmulas definidas de antemano.

Es interesante recordar que esta posición crítica marcó el inicio de

la trayectoria de estos escritores cuando, alrededor de los años 90, apelaron al manifiesto como estrategia de diferenciación en el ámbito literario. Me refiero al manifiesto del grupo Shanghai que firmaron Sergio Chejfec y otros autores argentinos en 1987 y al manifiesto Crack que algunos escritores mexicanos, entre los cuales se encontraba Jorge Volpi, lanzaron en 1996.[41] En ambos casos, se trataba de una recusa vehemente de todo principio estético que restringiese las condiciones de posibilidad de la literatura a la representación de una identidad nacional o continental. En otras palabras, se recusaba una tradición literaria que establecía una relación intrínseca con la representatividad local y que, en las décadas precedentes, había alcanzado su ápice con las premisas del realismo mágico que la voracidad del mercado estimulaba. Ciertamente, la opción por el manifiesto favorecía la expresión del gesto iconoclasta de los nuevos escritores al mismo tiempo que delimitaba una posición singular, que aspiraba a ser de vanguardia, para sus escrituras; sin embargo, el carácter colectivo de esta intervención cultural, así como el impulso propositivo que ella siempre comporta, parecía enfrentarse a la negativa a definir el ejercicio de la literatura en función de valores ligados a una representatividad. De hecho, esta estrategia de confrontación grupal no demoró en mostrar la debilidad de su incidencia y fue rápidamente abandonada para dar lugar a la expresión incondicionada de una diversidad de escrituras.[42]

Sin profundizar en la cuestión, es posible pensar que, agotada la provocación colectiva y performática del manifiesto, la forma discursiva del ensayo se presentó como una opción más ajustada para la expresión de subjetividades que desconfían de las definiciones programáticas de lo literario. Ajena a proposiciones y conclusiones, la forma del ensayo le ofrece a estos escritores el lugar de una voz, un lugar para la propia voz, a partir del cual pueden interrogar sus prácticas y, en un doble movimiento, intervenir críticamente en el orden establecido de lo literario, sin dejar de explorar la singularidad intransitiva de sus poéticas.

La patria es un sitio de extravío (Juan Villoro)

Con frecuencia, es la evocación de una vivencia personal la que, en estrecha relación con el tema a ser abordado, impulsa el proceso de escritura de los ensayos de Villoro. Este recurso discursivo acentúa la enunciación subjetiva que define al género y aproxima esta forma textual a la autobiografía, pero sin que llegue a asumir las formas de un relato de vida. La voz del escritor parece deleitarse en el rescate de pequeñas historias vividas, dando al ensayo un tratamiento narrativo que busca, con elegante ironía, capturar la atención del lector.[43]

Es el caso de "Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso", en el cual el autor desarrolla una reflexión acerca de los estereotipos que las perspectivas extranjeras proyectan sobre la literatura latinoamericana en demanda de representatividad local. El escritor relata que sus primeros años escolares transcurrieron en una institución alemana de la Ciudad de México que destinaba vacantes para alumnos nativos como parte de una política de integración cultural. Superada la perplejidad inicial que provocó el hecho de ser alfabetizado en alemán, la experiencia delimitó un lugar cultural peculiar que, según Villoro, sería decisivo a la hora de definir su posición de escritor en el mundo. "Esta educación extravagante" –dice el autor– "tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional". (2001: 107)

Para explicar estas afirmaciones, Villoro recrea con simpáticos trazos de humor aquellos años de escuela que lo instalaron prematuramente en la fijeza de una alteridad cultural que sus profesores prefiguraban:

Puesto que yo representaba la otredad, nada podía beneficiarme tanto como las rarezas. Mientras más picaran nuestros chiles, mejor sonarían mis informes. Los maestros gozaban con las truculencias de su país de adopción. Su demanda de exotismo me hizo describir una patria exagerada, donde mis primos desayunaban tequila con pólvora, mis tías se encajaban espinas de agave para castigar sus malos pensamientos y sangraban por la casa, como si posaran para Frida Kahlo, mi abuelo era fusilado en la revolución y por todo legado dejaba el ojo de vidrio con el que yo jugaba a las canicas.

(109)

El relato del papel desempeñado en la escuela es una irónica impostación por la cual el autor coloca en evidencia los condicionamientos que el cartesianismo de las perspectivas europeas impone a una identidad mexicana caracterizada por el exceso. Villoro afirma haber agotado el repertorio de extrañezas que definirían la tipicidad nacional de su literatura en esa experiencia escolar de precoz autor de narrativas mágico-realistas. Paradójicamente, fueron esas demandas de exotismo de sus profesores las que le enseñaron que sólo una posición crítica ante ellas puede garantizar la libertad de la invención literaria.

No obstante, Villoro advierte que desmontar los presupuestos eurocéntricos de la cartografía moderna, que limita las posibilidades de la literatura a una representación estereotipada del territorio de origen del escritor, no parece ser suficiente para eliminar el riesgo de los fundamentalismos folclóricos. Según el autor, las nuevas disposiciones culturales de la geografía global, que disuelven fronteras y estimulan el flujo de intercambios, insistirían igualmente en las demandas de exotismo, ahora presentadas bajo el tópico de la diversidad. En el nuevo contexto, dice Villoro: “El aborigen no es un ser inferior, sino distinto. Sin embargo, está obligado a ser distinto en forma unívoca, como custodio y garante de la alteridad” (111). En esta línea de sentido, el escritor advierte que los multiculturalismos contemporáneos, al acoger de modo desjerarquizado las particularidades identitarias, neutralizarían la dimensión política de la diferencia y favorecerían la continuidad de procesos de subalternización, dado que

estamos ante un colonialismo de nuevo cuño, que no depende del dominio del espacio sino del tiempo. En el parque de atracciones latinoamericano, el pasado no es un componente histórico sino una determinación del presente. Anclados, fijos en su identidad, nuestros países surten de antiguallas a un continente que se reserva para sí los usos de la modernidad y del futuro. (114)

En un ensayo posterior, “Itinerarios extraterritoriales”, Villoro retoma esta reflexión que refuerza la necesidad de desarticular las perspectivas eurocéntricas de la modernidad que esclerosaron la identidad cultural de América Latina, sin embargo, una vez más, advierte acerca de los riesgos que el contexto globalizado supone en la medida en que habría dado lugar a un proceso de redefinición multicultural de las identidades no menos limitante. Como él explica, las cartografías culturales de la globalización, así como los discursos poscoloniales que intentan explicarlas, tienden a substituir la “superinterpretación” moderna de la alteridad por la “supercompreensión” de su diferencia (2007: 173).

Si el relativismo multiculturalista amenaza encerrar la identidad en una incuestionable diferencia, la dinámica de la globalización, con sus febriles circuitos de contactos culturales, también comporta el riesgo, señala Villoro, de operar una simple substitución de las concepciones localistas de las identidades por sus versiones sincréticas. En esta línea de pensamiento, el autor sugiere que la hibridez cultural, que algunas perspectivas teóricas reivindican para la alteridad latinoamericana, debería ser considerada con cautela. La idea de lo híbrido entiende la identidad como un proceso histórico que separa las culturas de la referencia local y las incorpora a una zona de transición y permanente cambio; de este modo, busca atender a las nuevas configuraciones de las culturas en los actuales contextos de la dinámica mundial, liberándose de una vez de las esencias identitarias. Villoro reconoce esta potencialidad crítica de la idea de hibridez, siempre que no se vuelva hegemónica y limite la tarea crítica a substituir lo genuíno por lo “combinado”. Con marcada ironía, el escritor observa que

la crisis de las identidades anuncia que se privilegiará el mestizaje de los significados, tarea sin duda útil, pero que de volverse dominante olvidará a los burros de siempre para concentrarse en exclusiva en los burros posmodernos, pintados de cebra en Tijuana para que los turistas se retraten junto a ellos. (177)

Ni estereotipos nacionalistas, ni multiculturalismos anodinos, ni hibridismos esterilizantes, la posición crítica de Villoro recupera para la literatura una condición extraterritorial que la libera de cualquier compromiso de representatividad local. Instalada en la cartografía imaginaria que diseñan los tránsitos del autor por diferentes lenguas, culturas y tradiciones, la literatura establece conexiones con la cultura local, sin embargo, dice Villoro, lo hace en una perspectiva oblicua, "exiliada" de la realidad a la cual pertenece. Contra la fijeza identitaria que condena la literatura al pasado o a una reiteración infinita, el escritor propone la idea de que "La patria es un sitio de extravío, un horizonte escapadizo, siempre extraño, que solo entrega una promesa: mañana será distinto" (179).

La ficción literaria no conoce fronteras (Jorge Volpi)

Si el trazo autobiográfico pauta, con frecuencia, el ensayo literario de Villoro, el juego inventivo alimenta la escritura ensayística de Jorge Volpi en una lúdica actualización de los textos híbridos de Borges. "La obsesión latinoamericana"[44] es un buen ejemplo de esa estrategia del discurso que alía la reflexión subjetiva del ensayo a la invención especulativa de la ficción. El futuro de la literatura de América Latina es el tema de este texto y, como punto de partida para su abordaje, Volpi imagina un estudio crítico realizado por Ignatius H. Berry, un catedrático de Hispanic and Chicana Literature de Universidad Estatal de Dakota del Norte. El hipotético artículo, que se titula "Cincuenta años de literatura latinoamericana 2005-2055. Un canon imposible", habría sido publicado en la revista Im/positions en junio de 2055. Volpi apela aquí al conocido recurso borgeano de la referencia bibliográfica falsa que desestabiliza los límites entre lo real y lo imaginado, sin embargo, al ser desplazado hacia el futuro, el dato bibliográfico asume abiertamente su condición imaginaria.

El estudio de Berry –que Volpi "transcribe" textualmente– es una divertida parodia del discurso académico que exacerba, hasta la irrisión, las pretensiones de rigor analítico de las prácticas críticas

universitarias. Berry indaga los motivos que habrían llevado a una significativa pérdida de calidad de la literatura latinoamericana después de la desaparición de Borges y de los grandes narradores del boom, a propósito, las únicas referencias dignas de entrar en el panteón del canon latinoamericano, desde su punto de vista. Según el catedrático, el abandono de las perspectivas nacionales fue la principal causa de esta desvalorización literaria; situación que se hace evidente en el sentimiento de desarraigo, en la neutralidad ideológica y, sobre todo, en la insulsa lengua global, abstraída de localismos, que permea la narrativa del periodo estudiado, de 2005 a 2055. En un desalentado diagnóstico, Berry afirma:

A partir de los noventa, nunerosos escritores latinoamericanos se rebelaron, torpemente, contra sus orígenes. Nacidos en los sesenta, no habían sufrido las convulsiones ideológicas que azotaron a sus predecesores y tal vez por ello no se involucraron con los conflictos de sus países. Su desarraigo fue tan notorio que al leer sus obras resulta imposible reconocer sus nacionalidades; el hecho de ser colombianos, mexicanos o argentinos se volvió en ellos un dato anecdótico, un apunte en su currículo, en vez de una referencia central. (Volpi, 2008: 146)

Para el ficticio crítico norteamericano, la pérdida de la nacionalidad como "referencia central" llevó a la destrucción de los fundamentos naturales de la literatura latinoamericana, la cual se dispersó en una multiplicidad de tendencias, todas ajenas a un propósito de representatividad local, haciendo imposible la organización de un canon. Y, agrega Berry, esta situación coloca en riesgo, inclusive, el trabajo de los especialistas que, en pocos años, van a transitar como "espectros rencorosos y adormecidos" por los desmantelados departamentos de estudios hispánicos de sus universidades.

La parodia es mordaz. El criterio de la representatividad local domina la perspectiva crítica de Berry que, como explica Volpi, insiste en demandar de la literatura latinoamericana una singularidad local, en vez de considerarla una variante de la tradición occidental. La relación que el ensayista establece con

Borges es evidente. Berry sostiene las mismas ideas de Carlos Argentino Daneri, el personaje de “El Aleph”, pero en 2055, un siglo después.

Según Volpi, el discurso crítico metropolitano, es decir, de la academia norteamericana y de la europea, que él parodia en el artículo ficticio de Berry, no estaría exento de este anacronismo. La “obsesión latinoamericana” de estas perspectivas críticas, que históricamente alimentaron los reduccionismos localistas, retornaría, en los días de hoy, bajo los ropajes de los estudios culturales y poscoloniales que estarían igualmente devotados a la recuperación de una singularidad cultural latinoamericana. En este sentido, Volpi afirma que los críticos de los Estados Unidos y de Europa

Azotados por una especie de complejo de culpa histórico, consideran que Occidente debe abandonar sus actitudes coloniales y descubrir los aspectos soterrados u olvidados de sus antiguos súbditos. La premisa básica es el relativismo cultural: dado que ninguna civilización es superior a las otras, buscan frenar la expansión de la cultura occidental en el mundo para rescatar las peculiaridades de las naciones tercermundistas. Tres siglos de explotar a las otras culturas ahora se empeñan en rescatar los auténticos valores de los otros. (149)

La posición crítica de Volpi no busca sólo denunciar la (mala) conciencia de las perspectivas teóricas de la poscolonialidad que, aunque rescaten las diferencias, en sus versiones pasteurizadas despojan las relaciones culturales de sus conflictivas dimensiones éticas y políticas.[45] Sin embargo, con su cáustica ironía, el autor busca poner en evidencia, sobre todo, la insuficiencia de estos modelos teóricos para pensar la literatura latinoamericana. Desde su punto de vista, estas posiciones teóricas, obstinadas en reconocer en la literatura del continente una autenticidad cultural que la encierre en su diferencia, reactualizan las tensiones entre localismos y cosmopolitismos de la cartografía moderna, escamoteando estratégicamente el hecho de que, desde el siglo xvi, los escritores

latinoamericanos se consideran parte de la cultura occidental. En el extremo opuesto al discurso crítico de Berry y en una evidente afiliación borgeana, Volpi afirma que,

Quizá la nacionalidad de un autor revele claves sobre su obra, pero ello no indica –o al menos no tiene por qué indicar– que esté fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo. La ficción literaria no conoce fronteras: si ello es visto como un triunfo de la globalización y del mercado es porque no se comprende la naturaleza abierta de la literatura. (153)[46]

La narrativa como culto periférico (Sergio Chejfec)

Si la configuración textual del ensayo resiste a las tipologías discursivas, no porque niegue sus formas, sino porque explora sus dominios (el trazo autobiográfico en Villoro, el relato ficticio en Volpi), parecería ser contradictorio hablar en un modo depurado del género. No obstante, los ensayos que Chejfec reúne en su libro El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado se aproximan a una forma clásica del género. Esto se hace evidente en el propio título del libro, "el punto vacilante", que, según explica el autor, señala una actitud de lectura en particular, aquella que "sin abandonar las evidencias, se reconoce en las vacilaciones" (2005: 11). Un modo de definir la actitud del ensayista, podríamos decir, que se abre a una experiencia de mundo y, en su indagación, evita la clausura de las respuestas definitivas.

En "La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad", Chejfec indaga sobre las condiciones de posibilidad de la literatura latinoamericana en el siglo xxi. Escrito en 1996, este texto convoca a Ítalo Calvino y sus propuestas para el "próximo" milenio como punto de partida para intentar responder a la pregunta sobre el futuro de ese "conjunto de acciones cada vez más difuso o disperso que reconocemos bajo el nombre de literatura" (2005: 28). Una

pregunta de difícil respuesta –explica el autor– dado que poco puede decir el escritor sobre el futuro de una práctica que, atravesada por el anacronismo, construye la posteridad con un gesto retrospectivo y sólo puede juzgar las obras del pasado con base en el presente.

Según Chejfec, la noción de proximidad, en el sentido cronológico de inminencia, no existe en la literatura, dado que el escritor trabaja con esa noción en un sentido espacial, como contigüidad. Una prueba de esto, comenta el autor, son las estrategias que se utilizan a la hora de hablar del nuevo milenio: se alude al futuro como un territorio vecino, próximo del espacio que nuestras conciencias habitan en el presente, al cual ni siquiera se le atribuyen cambios radicales. "El porvenir" –enfatiza Chejfec– "es un locus de negatividad, todo el futuro está en el mismo sitio, es un mero paso al costado, o una desviación desde donde observamos como extranjeros nuestro lugar" (29). La idea de futuro en la literatura, por lo tanto, supone la invención de un espacio alternativo, un territorio conjetural, que el narrador imagina a partir del pasado y del presente.

Tal vez sea la imagen de la página en blanco, sugiere Chejfec, la que mejor metaforice la idea de futuro de la literatura. La página en blanco no como la imagen de la potencialidad de sentidos tan explorada en la poesía, sino como la espacialización del trabajo artesanal de la escritura. De hecho, explica, la página está siempre disponible, junto al escritor, como un "espacio alterno y secundario", o sea, como un tiempo desplazado. Chejfec invita a pensar la literatura latinoamericana del siglo xxi a partir de esta imagen del desplazamiento inherente a la existencia de la página, es decir, el futuro de la literatura de América Latina como un desplazamiento espacial que evite la representación directa del propio lugar y se deslice hacia territorios "próximos", es decir:

La narrativa como culto periférico. Por ejemplo, una literatura desplazada hacia los países linderos. Argentinos escribiendo sobre Chile, venezolanos sobre Guyana, brasileños sobre Uruguay, chilenos sobre Perú, mexicanos sobre Guatemala. O, para despojarla de connotaciones nacionales, entrerrianos escribiendo sobre

Corrientes, merideños sobre Trujillo, paulistas sobre Rio Grande, tabasqueños sobre Chiapas. Ello significaría el futuro literario convertido en realidad y verdad a la vez. (33)

Imaginar el futuro como desplazamiento o "dispersión", supone desestabilizar la relación que la literatura establece con el lugar de origen del escritor y disolver este vínculo que, naturalizado en términos de valor estético, sobrecarga de significados emblemáticos la literatura latinoamericana. Liberada del ancla que la sujeta a la representación local, la literatura puede transitar por fronteras lingüísticas, literarias y culturales y configurar nuevas cartografías que, como sugieren estos escritores, asuman una perspectiva exterior que recuse las devociones locales, sin que esto signifique desconocer la localización de la propia práctica literaria. Es en este sentido que Chejfec propone

tratar de crear una nueva categoría de literatura local, acorde con el desplazamiento esencial a la existencia de la hoja. Para ello deberían abolirse las fronteras, eludiendo la representación –representación a la que por otra parte nada nos obliga– de nuestros propios lugares y optando por los adyacentes. En tanto autores periféricos, la periferia nos constituye y concierne; y también poseemos, como una gracia, la virtud de no pertenecerle ni monopolizarla. (33)

La lectura de estos ensayos de Villoro, Volpi y Chejfec permite percibir que, al abordar el tema de la singularidad de la literatura latinoamericana, estos escritores no se limitan al ejercicio metódico de una crítica literaria que, circunscripta al pasado o a los límites de determinadas perspectivas teóricas, aporte pruebas de una supuesta especificidad. Al contrario, apelan al recurso retórico de la inventio que, como explica Edward Said (2004), remite al acto de descubrir de nuevo los desempeños del pasado o apelar a ellos para exponer relaciones que, de otro modo, permanecerían ocultas detrás de la piedad, la inconciencia o la rutina. Así, estos escritores hacen de sus

ensayos ejercicios de imaginación que conjeturan cartografías críticas, en el sentido de cartografías en diálogo con procesos dinámicos de resignificación cultural, en las cuales resuenan las ideas de otros escritores que en décadas anteriores demandaron la misma disponibilidad estética para la literatura en América Latina. Es evidente la lectura de algunos textos de Juan José Saer, como "Una literatura sin atributos" o "La selva espesa de lo real", en los cuales este autor advierte sobre el riesgo de la definición de una especificidad latinoamericana que sujeta las posibilidades de la literatura al accidente geográfico del nacimiento del autor, cercenando la radical libertad que supone toda experiencia estética. Más obvias aun son las referencias a Borges que en "El escritor argentino y la tradición" liberó la literatura de todos los prejuicios que la ligaban a la representación de lo nacional y abrió para la creación artística el patrimonio de la cultura de Occidente. Además de éstas, resuenan las páginas de "Notas sobre la inteligencia americana" de Alfonso Reyes o de "El descontento y la promesa" de Pedro Henríquez Ureña que, en los años 20 y 30, advogaron por el tránsito liberado de la palabra literaria y, en sintonía con Borges, declararon el derecho de la cultura de América Latina a la ciudadanía universal.[47] Este recorrido retrospectivo no neutraliza la posición crítica de Villoro, Volpi y Chejfec, al contrario, permite pensar, como dice Mattoni (2003: 36), que la herejía puede ser una forma de leer la tradición y no su negación inocentemente futurista.

---

36 Una primera versión de este artículo fue publicada en la revista Literatura e Sociedad, n. 16, 2011.2, del Departamento de Teoria Literaria e Literatura Comparada, FFLCH, USP.

37 Al diferenciar los procesos de escritura de la novela y del ensayo, Aira recurre a la figura retórica del quiasmo para afirmar que en la novela la forma precede a la definición del tema, el cual se revela al final, como resultado de lo que fue escrito, ajeno a la intencionalidad del autor. Al contrario, en el ensayo, el tema es previo a la forma y supone la elección del escritor. A partir de esta distinción, que se sostiene en su condición de escritor de ficción,

Aira retorna a la indagación teórica que colocaron Lukács y Adorno sobre la indeterminación del ensayo como forma discursiva que, al movilizar pasiones y conceptos, supera la dicotomía entre arte y ciencia.

38 En una cuidadosa lectura de las reflexiones de Adorno, Mattoni (2003: 22-23) destaca que esta posición crítica que asume el ensayista no supone una neutralización de los conflictos de la cultura que la transformarían en "una armónica polifonía de voces subjetivas"; al contrario, en su crítica a la administración positivista del saber, el ensayo asume una responsabilidad que se refiere, no a las instituciones, sino a su propio objeto: "El objeto y su apertura, que es un llamado a otros hacia ese mismo objeto, son la única responsabilidad asumida por el ensayista en cuanto tal, en cuanto practicante de un género que postula a la vez un saber y un modo de saber donde anida la crítica de su transmisión".

39 El artículo de Cornejo Polar también expone, con sobria lucidez, algunos reparos al avance de los discursos teóricos metropolitanos sobre los estudios latinoamericanos. En el mismo sentido pueden ser pensadas las observaciones que, más recientemente, los críticos latinoamericanos hicieron a las reformulaciones del paradigma de la "literatura mundial" que aporta el modelo teórico de Pascale Casanova (La república de las letras). En líneas generales, estas observaciones críticas destacan que, aunque el modelo propuesto intente dar cuenta de la complejidad de las redes literarias en contextos de conflitiva desigualdad, no consigue se libertar completamente de perspectivas estetizantes, universalizantes y totalizantes, derivadas de posiciones eurocéntricas, que impiden la visibilidad de otros sistemas posibles. Varias de estas posiciones críticas (de Abril Trigo, Hugo Achúgar, Mabel Moraña, entre otros) fueron reunidas en el libro organizado por Ignacio Sánchez Prado, América Latina en la "literatura mundial"(2006).

40 Como explica Mattoni (2003: 26), retomando la reflexión

adorniana, el ejercicio de una crítica cultural es inherente al ensayo en la medida en que su configuración abierta y dinámica no se alía al principio de la certeza libre de dudas y, en esa resistencia, denuncia este ideal como fundamento del statu quo. El autor agrega: “Haciéndose verdadero dentro de su avance y llevando al concepto más allá del concepto, cumple la prescripción de ir con él más allá de lo actualmente conceptualizable, pero que tal vez sea una experiencia del porvenir, de lo inimaginable que no deja de presentirse como lo otro del presente; por consiguiente, su método, o más bien su práctica, expresaría por sí solo la intención utópica, la pretensión de abrir el campo de lo posible y de introducir lo pasajero en el orden detenido de lo dado”. Es en este sentido, como “lo otro del presente”, que me refiero al ensayo de los narradores como “ejercicios de imaginación”.

41 El manifiesto del grupo Shanghai (1987) fue firmado por los escritores argentinos Martín Caparrós, Jorge Dorio, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Daniel Guebel y Carlos Eduardo Feiling. Los escritores mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Miguel Angel Palou y Ricardo Chaves Castañeda subscribieron el Manifiesto Crack (1996). Juan Villoro no formó parte de ese grupo de escritores, no obstante, sus posiciones no difieren de las expresadas por los mexicanos; sin embargo, cabe resaltar que su nombre no puede ser asociado al gesto de ruptura que definía al manifiesto. Por otra parte, es interesante recordar que esta posición crítica con relación a la literatura de las décadas precedentes puede ser reconocida también en el prólogo a McOndo, una antología de cuentos latinoamericanos, publicada en 1996 por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez.

42 Si consideramos la posición de Josefina Ludmer (2010) cuando especula acerca de un final del ciclo de la autonomía literaria en la actualidad, sería posible pensar que, en los años 90, este recurso al manifiesto ya estaba condenado al anacronismo, dado que, para esa época, las posiciones estético-políticas de las décadas anteriores habrían sido neutralizadas. La autora argumenta que en este proceso de pérdida de la autonomía literaria se disuelven las

clasificaciones tradicionales (realismo y vanguardia, literatura pura y literatura social, literatura urbana y literatura rural etc.) y, con ellas, “parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera o el pensamiento de las esferas. Porque se borran las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura”. (153-154)

43 En “Juan Villoro. Paisaje del pos-apocalipsis”, Mihály Dés (2010) señala que este movimiento narrativo que Villoro le imprime al ensayo aproxima esa forma discursiva a su producción ficcional. En sus novelas, argumenta Dés, “el papel ensayístico –la voz de un autor extraordinariamente agudo y generosamente irónico– está transferido al protagonista (que a su vez, suele ser el narrador indirecto de las historias, aunque haya uno omnisciente también) que cumple el mencionado rol de raissoneur. Es como si ni siquiera en su obra de ficción el autor mexicano pudiera prescindir de la chispa, el genio analítico y el don de la dialéctica que alimenta sus ensayos y crónicas. Pero no se trata de un álter ego, sino de una función narrativa dentro del relato”.

44 Este ensayo de Volpi fue leído en junio de 2003, cuando Seix Barral reunió en Sevilla un grupo de escritores para hablar de la recepción de la nueva narrativa hispanoamericana. Los textos de este encuentro fueron reunidos en el libro Palabra de América. Barcelona: Seix Barral, 2004. Ver reseña crítica del libro en Corral, W. (2005).

45 En el artículo “El multiculturalismo y el tráfico de la diferencia”, Mabel Moraña (2010) realiza un exhaustivo levantamiento de las

posiciones críticas de Bhabha, Said, Zizek, Laclau, Quijano, ante las consecuencias de un uso de la noción de diferencia vaciada de su potencialidad política. Más allá de las particularidades de sus argumentos, estos teóricos coinciden en señalar que las políticas de la diferencia cultural y el multiculturalismo, al estereotipar la alteridad y crear la ilusión de una convivencia intercultural armoniosa, perpetúan la marginalización social, política y econômica de sectores históricamente desfavorecidos, siendo, así, funcionales a la preservación de las bases liberales del sistema capitalista.

46 Esta afiliación cosmopolita de Volpi, que disocia la literatura de la representación de la nación y del territorio, también fundamenta la radicalidad de la propuesta del Manifiesto Crack. En la lectura crítica del manifiesto que realiza María José Sabo (2013), ella destaca el cosmopolitismo que sostiene la propuesta y se pregunta en qué medida no responde a una reutilización de la teoría hermenéutica procesada en los centros de poder académico y editorial que le permitiría al grupo legitimar su posición por medio de "una escritura investida de guiños teóricos que espera ser receptada como poscolonial". La argumentación es convincente, sin embargo, como la propia autora afirma, estas posiciones fueron suavizadas y explicadas posteriormente por los escritores; en este sentido, cabría preguntarse si el ensayo no se ofreció como un espacio de indagación que permitía exponer las afiliaciones específicamente literarias del escritor (el escritor como lector de literatura), más allá del horizonte teórico dominante en la academia y en el mercado.

47 Esta declaración de derechos es explícita en los dos ensayistas. Reyes (1981: 132-140) afirma en los términos de un alegato jurídico: "Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado". A su vez, Henríquez Ureña (1998: 273-286) defiende que "tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura –ciñéndonos a

nuestro problema– recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma". Considero importante recordar la estrecha relación de estos maestros del ensayo hispanoamericano y, en particular de estos textos, con las ideas que Borges expone en "El escritor argentino y la tradición", por cierto, no a la manera de deudas, sino de estimulantes diálogos intelectuales que trascienden en la historia más allá de las particularidades de los textos y, sobre todo, de la celebridad que cada un de ellos alcanzó.

Lecturas errantes y cartografías críticas

48

Los vínculos que el arte establece con el territorio han sido motivo de indagación permanente, sobre todo desde que la modernidad hizo del desplazamiento una experiencia organizadora del mundo. La indagación retorna con particular relevancia en estos tiempos de acelerada movilidad que intensifican los contactos culturales, disuelven las fronteras, neutralizan las diferencias y desestabilizan las certezas identitarias.[49] No es casual, por lo tanto, que esa experiencia globalizada del mundo se figure como un proceso de desterritorialización que amenaza la expresión del arte cuando esta asume la función de representación de la cultura local. En el artículo "Fábula de la abeja migratoria", Roger Bartra describe los efectos de esta supuesta amenaza como un movimiento de descentramiento que impediría una cabal expresión de la cultura:

El desvanecimiento de los límites provocaría una especie de esquizofrenia cultural, una pérdida de las fronteras del yo étnico o nacional, que no podría expresarse por estar en la vitrina de un museo global, expuesto al tránsito de infinidad de influencias y sometido constantemente al saqueo y a las miradas impúdicas de todos. (2002: 15)

Bajo estas condiciones, el arte suele atrincherarse en los límites del territorio como estrategia defensiva ante la homogeneidad que impone la globalización, lo que no deja de ser también una situación de riesgo dado que, como advierte este autor, los nexos territoriales sujetan la creatividad a mecanismos de representación étnica, nacional o local y hacen de los creadores "embajadores permanentes" o "empresarios importadores" que "trafican con obras

y creaciones por vías reglamentadas, con actitudes codificadas y en nombre de instituciones". Sin condenar las expresiones legítimas de un arte enraizado en el territorio, Bartra defiende la idea de "una producción artística dislocada y desterritorializada" que, si bien no es una novedad para el arte moderno que ofrece una larga lista de obras que se desprenden de las diferentes formas del tránsito (éxodo, exilio, nomadismo, etc.), puede tener otra potencia en los días de hoy en los que el desplazamiento ha adquirido otras dimensiones y se presenta como "un descomunal chorro heterogéneo compuesto no sólo de millones de personas, sino también de innumerables obras, imágenes, ideas, rituales y textos que se derraman por los intersticios de todas las culturas y las sociedades"(2002: 17-18).

A esta idea de un arte desterritorializado parecen adherir algunos escritores de América Latina cuando en sus novelas exacerban el tránsito por fronteras geográficas, intersticios lingüísticos y diferencias culturales, desestabilizando los presupuestos identitarios nacionales tantas veces erigidos en valor estético. Muchas de las ficciones contemporáneas ponen en escena narradores o personajes itinerantes que establecen vínculos más laxos con el territorio y colocan en cuestión la identificación lineal con la cultura de origen. Sin embargo, estas narrativas no dejan de indagar un modo de relación con lo propio como una forma de poner en evidencia que la globalización no es un proceso único y homogéneo, sino que es, como explica García Canclini (2007), el resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, que implican diversas conexiones entre lo local y lo global. Pienso en algunas novelas de Sergio Chejfec como Los incompletos (2004), Mis dos mundos (2008) o La experiencia dramática (2012) que asumen el desplazamiento como principio constructivo del relato. Estas narrativas despliegan mapas imprecisos de ciudades de localización indefinida, donde los personajes trasitan aleatoriamente, trazando pasajes imperceptibles entre el centro y las zonas periféricas. En apariencia menos desterritorializadas, algunas novelas de Juan Villoro como El disparo de Argón (1991), Materia dispuesta (1996), o El testigo (2004) también hacen del tránsito un principio decisivo del funcionamiento del relato; en este caso, son las calles de la ciudad de México las que se diseminan en un territorio ampliado y de múltiples dimensiones, que no permanece ajeno al tránsito de las

porosas fronteras de la globalización, con la intensificación de los flujos migratorios, la circulación de mercaderías o los conflictos internacionales del narcotráfico.[50]

Se trata de ficciones que no se dejan seducir tan fácilmente por un nomadismo pasteurizado que disuelva las peculiaridades de las ciudades de América Latina, pero tampoco se atan a las fidelidades de una representación localista, al contrario, la problematizan. En una reformulación crítica de la relación con el territorio, estas narrativas exploran las contradicciones que atraviesan a las ciudades latinoamericanas en la globalización, señalando que ésta no supone apenas un proceso de homogeneización del mundo, sino que también comporta –como dice García Canclini (2007: 44-45)– un proceso de "fragmentación articulada" que reordena las diferencias y las desigualdades, sin llegar a suprimirlas. En su estudio Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes, Graciela Speranza se refiere a esta peculiaridad del arte y la literatura actuales en las cuales

> artistas y narradores recuperan la tradición del paseo urbano, el desvío o la deriva, para crear objetos y relatos porosos, capaces de albergar los deshechos y las diferencias. En la marcha componen fábulas que extrañan o reencantan el paisaje caótico o disciplinado, o sencillamente confiesan que ya no hay iluminaciones posibles en las ciudades latinoamericanas. (2012: 81)

Me gustaría pensar en esta oportunidad de qué forma esta itinerancia que ponen en escena las ficciones de Chejfec y Villoro se proyecta en los territorios simbólicos que diseñan sus ensayos literarios. Es posible postular que la deriva aleatoria de la lectura hace que sus ensayos desdibujen las fronteras geopolíticas de la literatura y tracen una red desterritorializada de relaciones que desestabilizan las identidades locales. Propongo, por tanto, pensar los ensayos de estos autores como cartografías críticas que desmontan los estereotipos nacionalistas y desordenan las jerarquías de los cánones tradicionales.

Por cierto, el ensayo parece presentarse como la forma propicia para el diseño de estas cartografías críticas al ofrecer un espacio discursivo abierto al tránsito de una subjetividad liberada de la coacción de los códigos retóricos, las pautas disciplinarias y los sentidos establecidos. Pensado de esta manera, como travesía errante de la subjetividad, el ensayo se asemeja al acto de la lectura que, sabemos desde Barthes (1988), opera por una lógica asociativa de deriva que no se limita al desciframiento del sentido, sino que disemina al infinito las posibilidades de significación de un texto. La propia deriva del ensayo de lectura se alía al diseño de mapas literarios que alteran las cartografías tradicionales y sus dictámenes estéticos para proponer un sistema deseante y, por lo tanto, móvil, hecho de desplazamientos y fronteras, que pone en crisis la disposición espacial que sostuvo históricamente la configuración simbólica del mundo. Recordemos que fue con el descubrimiento de América que la lógica cartográfica afianzó la idea de un mundo geográficamente cerrado y organizado en función del eje europeo. Como explica Graciela Montaldo (1993: 203), "[u]bicar en el mapa es una de las actividades racionalizadoras de la cultura occidental moderna y, podríamos decir, es un dispositivo central en la definición de identidades colectivas –regionales, nacionales, continentales". Una afirmación que se puede extender a la literatura si se reconoce que, ordenada desde ese dispositivo cartográfico, sus formas institucionalizadas se sujetaron a coordenadas estéticas preestablecidas que pueden sintetizarse en dos extremos: el universalismo racional europeo, por un lado, y el localismo exotista latinoamericano, por otro. Descentrar este diseño cartográfico supone elaborar otros mapas literarios que apelen a cierto desorden de la relación entre territorio y literatura. En otras palabras, se trata de trazar heterotopías que cuestionen los emplazamientos institucionalizados de lo literario. Recupero aquí la noción de Foucault (1994) en el sentido de utopías localizadas, es decir, de espacios reales que existen para cuestionar todos los otros espacios. Como explica el filósofo francés, las heterotopías operan por yuxtaposición de espacios y acumulación de tiempos creando un espacio otro que denuncia todos los otros espacios como ilusorios. Pensadas como heterotopías literarias, las cartografías que diseñan los ensayos de lectura colocan en evidencia el carácter ilusorio del dispositivo cartográfico que se impuso desde el descubrimiento del continente, que hizo de Europa el paradigma de lo universal y

relegó a América Latina a un particularismo exótico.

Lo disperso, lo contiguo, lo difuso

En los ensayos de Chejfec, reunidos bajo el título El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado (2005), las metáforas espaciales y de movimiento son convocadas para desestabilizar las coordenadas cartográficas que encierran a la literatura en los dictámenes estéticos de un localismo reductor. Las referencias a la dispersión, la contigüidad, los laberintos, las fronteras, las comarcas o los viajes contribuyen al diseño de un mapa peculiar en el que la idea de literatura abandona la identificación lineal con el territorio y se disemina en función de las relaciones que puede establecer entre diversas lenguas, tradiciones y culturas.

Ajeno a las devociones localistas, Chejfec (2004: 124) afirma en su ensayo "Marcas en el laberinto" que, en América Latina, la literatura de "mayor complejidad y aliento estético no es la inmediatamente emblemática", sino la que "tiende a escribirse sobre la frontera borrosa de las tradiciones culturales, confundiendo las nociones de lo propio y lo ajeno". No es difícil reconocer en esta afirmación el estrecho diálogo que Chejfec establece con la ensayística de Juan José Saer –a quien Chejfec le dedica el libro– que no escatimó esfuerzos a la hora de señalar las limitaciones que una representación emblemática de lo local le impone a la literatura. En particular, resuena aquí el ensayo "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina" en el que Saer recupera la posición marginal a la cultura europea que el escritor polaco asumió en su exilio argentino, haciendo de ella una estrategia eficaz para desmontar las ilusiones de la identidad nacional. Saer explica que

A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su

propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su "propia perspectiva", como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior, como él la llama, los "Churchill, los Picasso, los Rockefeller, los Stalin, los Einstein", esa perspectiva exterior que "proporciona una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y teorías".(1998: 25)

Esa perspectiva exterior –sostiene Saer– hace posible que el escritor se liberte de cualquier definición previa y preserve, así, la disponibilidad necesaria para el trabajo artístico. Una estrategia eficaz para evitar las trampas de los esencialismos identitarios que, nos recuerda este autor, también legó el magisterio de Borges al referirse a Joyce y su posición intersticial en la cultura inglesa en su ensayo "El escritor argentino y la tradición". Se trata de un estar dentro y fuera, a la vez, de la propia cultura, es decir, de instalarse en esa "frontera borrosa" de la que habla Chejfec para pensar lo propio desde lo extranjero.

Esta posición peculiar adquiere en la ensayística de Chejfec un matiz autobiográfico. En "Sísifo en Buenos Aires", el autor se refiere a las impresiones que le causan los reencuentros periódicos con su ciudad que, en los años 90, se fue transformando en un paisaje en ruinas; un proceso de degradación no siempre perceptible para quien vive permanentemente en ella. La condición de argentino que vive en el exterior se proyecta en la lectura de dos textos, un comentario de corte sociológico de Daniela Soldano y la novela La villa de César Aira. Ambos textos se sumergen en la desolación de esa escena urbana y se enfrentan a la dificultad de representar a los cartoneros, nuevos actores sociales que recorren, de forma casi imperceptible, una ciudad devastada. En la lectura de Chejfec, las narrativas de Soldano y de Aira tienen que asumir una perspectiva exterior que les permita dar cuenta de la novedad de ese fenómeno

social y, también, de la naturalización que lo invisibiliza. Más allá de la singularidad de la lectura, lo que me interesa destacar es la posición intersticial que Chejfec reconoce en esas narrativas y que, de alguna manera, asume como propia: la perspectiva de los "nativos-viajeros, o más bien de viajeros en su propia comunidad –y por lo tanto no tan viajeros o no tan integrados" (2005: 145).

Pensada como política de lectura, esta posición intersticial alcanza una de sus formas más acabadas en los tránsitos lingüísticos que atraviesan a la literatura argentina. En el ensayo "Una forma de ser. El sueño público de la literatura argentina", Chejfec se refiere a las operaciones de "nacionalización crítica" que, en diferentes momentos, incorporaron a la literatura del país textos escritos en otros idiomas. El inglés de los cronistas del siglo xix, el polaco de Gombrowicz, el francés de Copi, el calabrés de Roberto Raschella, el portuñol de Esteban López Brusa son algunos de los casos mencionados para señalar que, en estas escrituras, "el idioma extranjero revela lo que el castellano argentino es incapaz de ver y describir, 'enseña' a escribir porque descubre zonas y formas de representación ocultas para la lengua local" (17). Por cierto, ese descentramiento lingüístico que permea la literatura argentina no supone apenas la recuperación de una historia nacional de migraciones, remite más bien a una noción de literatura que cuestiona los mandatos estéticos de sus nexos territoriales y, en este sentido, como afirma Chejfec en "La tradición de la angustia", comporta la elaboración de "lenguas trabajosas y 'artificiales' que interfieren en los modelos convencionales de representación, y en esa medida sus ruidos muestran una nueva verdad" (75). En otras palabras, el tránsito entre lenguas permite decir algo de lo propio que escapa a la expresión en el idioma local, pero, sobre todo, transforma la inestabilidad de las pertenencias culturales en una política de escritura que resiste al peso de las tradiciones locales, subvirtiendo la relación que sujeta la literatura al orden territorial. Es en este sentido que Chejfec retorna al célebre ensayo de Borges para recordarnos que, cuando la tradición es pensada como construcción, "se desvincula de las esencias que predica y pasa a ser tanto una opción cultural como un diagnóstico literario" (70). No obstante, a la manera de una reescritura del texto borgeano que intenta dar cuenta de sus repercusiones en los días de hoy, Chejfec aclara que

quizá las nociones incluidas en la idea de tradición (nacionalidad y género, temas y motivos, ruptura y herencia, rango y exclusión), que pese a todo la palabra todavía arrastra, no sea de gran provecho para representarnos una literatura. Su sentido fuerte nos parece un evento de la historia literaria, y ahora llega a los escritores más adelgazado, después de pasar por los desvíos y las resistencias de una sensibilidad como la actual que reconoce un mayor grado de verdad en las rupturas y en las imperfecciones antes que en los significados plenos y afirmativos. (70)

Es posible reconocer, en este adelgazamiento de la idea de tradición que libera a la literatura de sus anclajes locales, la matriz del mapa literario móvil, hecho de desvíos y desplazamientos, que trazan los ensayos de Chejfec como una forma de cuestionar "los significados plenos y afirmativos" de lo literario. Claro que esto no impide colocar la pregunta acerca de las condiciones de posibilidad de una literatura argentina o, mejor, preguntarse por los alcances descriptivos del término. Al contrario, en el conjunto de ensayos reunidos en este libro, repercute esta pregunta, aunque siempre en el sentido de poner en evidencia la debilidad de una denominación que la fije en un topos determinado.

En el ensayo "La parte por el todo. Alegato oriental", el desvío hacia lo aledaño es la figura de movilidad que permite asumir una perspectiva exterior. Chejfec sostiene que, aunque la literatura argentina mostró históricamente una peculiar seducción por los espacios y sus proyecciones imaginarias (el desierto, el campo, Europa), ha sido el Uruguay el lugar que siempre se presentó como "la comarca ideal para señalar marcadamente lo distinto, lo que es parecido y por ello no puede ser igual, a lo sumo un poco equivalente" (36). Esta deriva hacia lo aledaño permite vislumbrar otra imagen de la Argentina y hacer otras lecturas de sus textos literarios. Comparada con Uruguay y su historia política más democrática, la imagen de Argentina que se configura estaría marcada –desde el punto de vista de Chejfec– por la incidencia que los populismos políticos han tenido sobre su cultura y su literatura en el siglo xx. Atendiendo a esta distinción entre los dos países,

Chejfec especula con otras lecturas de la literatura argentina que serían posibles sólo desde la otra orilla del Río de la Plata. Por ejemplo, él sostiene que, entre los innumerables lectores que se internaron en la obra de Roberto Arlt, sólo el uruguayo Juan Carlos Onetti "supo darle una continuidad más literaria que crítica" a la obra del escritor argentino. La afirmación lleva a pensar que, a contrapelo de las lecturas críticas de marcado acento político que se realizaron de la obra de Arlt en la Argentina de los años 50, la perspectiva de la lectura uruguaya atenuaría la historia política de la literatura argentina al darle a la narrativa arltiana una proyección específicamente literaria. No hay dudas, explica Chejfec, de que fue el "universo fuertemente moral y esencialmente apolítico" de la ficción del uruguayo lo que hizo posible que los argentinos pudiesen recuperar a Arlt "en clave paralela, sin máculas de experiencia populista" (40). Esa escena literaria, Onetti leyendo a Arlt desde la otra orilla del Plata, muestra cómo el desvío hacia lo contiguo puede ser un gesto de lectura estratégico que adelgace críticamente la tradición y desestabilice sus sentidos cristalizados.

Ese juego inestable de pertenencias también le sirve a Chejfec para revisar la idea de una "literatura judía latinoamericana" que se postule como garantía de representaciones acabadas de lo colectivo. Ajeno a las identidades enfáticas, el autor sugiere abrir el cerco emblemático de esa denominación y desplazar las obras de y sobre la comunidad judía hacia lo exterior, "ese espacio no judío e infinito de donde provino el sentido de escribirlas" (122) y trabajar "alrededor de los límites, por ejemplo, sobre la zona difusa de lo judío como ajeno y lo no judío como propio, o silenciando o ignorando directamente lo judío" (130). Este tránsito entre lo judío y la exterioridad que lo nombra puede ser reconocido en la propia ficción del autor que, aunque se aleje de los tópicos de representación tradicionales de una literatura judía, no deja de explorar las posibilidades que le ofrece la pertenencia, reconocible tal vez, como él mismo lo explica, en el gesto narrativo ligado al recuerdo y la evocación que predomina en sus novelas. Sin embargo, este gesto narrativo que singulariza su escritura no testifica necesariamente una pertenencia, dado que, para Chejfec

(...) la literatura puede verse como algo previo a lo específico, una actividad que solo consiste en un "marcar" incierto sobre el laberinto del pasado; una siembra de señales o rumores con el objeto de orientar a los que no han pasado antes por allí, o sea, a quienes se cruzan con el relato, o al resto que deambula sin dejar señal alguna. (132)

Estos breves ejemplos no agotan las estrategias de lectura de Chejfec pero permiten señalar de qué manera el desplazamiento se configura no apenas como locus de enunciación de su poética y, por lo tanto, como dispositivo narrativo, sino también como paradigma crítico de sus ensayos literarios.[51]

De tránsitos, mapas y atajos

Para Villoro el ejercicio del ensayo se asemeja a la práctica de la traducción. En el prólogo de su libro De eso se trata (2008: 10), explica que tanto el ensayo como la traducción pueden ser pensados como "un intento de volver próximo lo ajeno, buscar que autores de épocas y territorios distantes dispongan de una lengua y una moneda común". Esta imagen de un desplazamiento liberado de los controles de fronteras potencia la idea del ensayo como una práctica de deriva que empuja la literatura hacia un espacio exterior de lo institucionalizado, es decir, un espacio en el que los dispositivos de territorialización, sean geopolíticos o lingüísticos, se ven alterados por las asociaciones eventuales e insospechadas que surgen de la lectura. Hecho de tránsitos provisionales que responden más a la lógica asociativa de la lectura que al trazado establecido de las literaturas nacionales, para este escritor, el ensayo supone un viaje en el que, nos sugiere, "conviene conocer atajos y no perder el tiempo con los mapas" (8). La literatura, entonces, se actualiza como un espacio abierto, móvil y descentrado que, lejos de tender a la homogeneidad, supone un permanente reordenamiento de las diferencias, tal como lo sugiere Villoro en su ensayo "El traductor" cuando afirma que "sin la incómoda voz de

los otros, no existiría la literatura." (2001: 126)

Es en este sentido de tránsitos que evitan los caminos establecidos de antemano que la lectura crítica del ensayo comporta la posibilidad de subvertir las coordenadas que sujetan la literatura a la expresión de una esencia cultural de la nación. En el ensayo "Lección de Arena. Pedro Páramo", Villoro propone leer la obra de Rulfo a contramano de las posturas "oficiosas" que hacen de la novela un "triunfo telúrico" de lo mexicano. La propuesta supone una lectura que indague el texto en aquellos aspectos que lo desprenden del territorio y lo desplazan hacia el espacio abierto de la literatura. Esta lectura, por ejemplo, se pregunta de qué forma lo espectral en Pedro Páramo dialoga con lo fantástico, para señalar que no comparte el escenario gótico de la literatura de Poe pero sí se aproxima a la cruda desnudez de Hamsun o Chéjov. Esta lectura, incluso, describe de qué manera la atmósfera asfixiante de Comala remite a las situaciones sin salida de la narrativa de Kafka o sugiere que la opresión religiosa del pueblo rulfiano es una variante en negativo de la búsqueda de una religiosidad genuina reconocible en las novelas de Dostoievski o Tolstoi. En otras palabras, esta lectura hace de la obra de Rulfo un espacio de resonancia de la literatura que desterritorialice las posibilidades de significación del texto. Por cierto, esto no implica resignar el diálogo que la novela entabla con lo local; en este punto, siguiendo a Barthes, Villoro nos recuerda que es en la forma del relato, en su estructura fragmentada, y no apenas en el mundo referido, que el universo social postergado y silenciado de la realidad mexicana se hace presente en Pedro Páramo. Al describir la disposición fragmentaria de la novela, Villoro no deja de advertir sobre las descontinuidades y las desigualdades de la historia moderna que ese mundo de muertos lleva en sí:

Las voces y los tiempos narrativos se reparten en trozos cuya unidad virtual dependen del lector. Incluso los blancos tienen una función expresiva, denotan la actividad de quien está fuera del texto y debe cargarlo de sentido. Quienes permanecemos al margen, aun vivos, miramos por los intersticios. La forma del libro es su moral estricta: desde la Historia espiamos a sus expulsados. (2001: 28)

De la misma manera, en el ensayo “Goya y Fuentes, los trabajos del sueño”, Villoro busca distanciarse de las lecturas que “con insaciable monotonía” han hecho de Carlos Fuentes “el afanoso indagador de la identidad mexicana”. La relación “mucho más compleja, interesante y torturada” que la obra del escritor mexicano establece con la cultura española es lo que le interesa destacar. La pintura de Goya será el atajo elegido, el desvío de lectura que permite retornar a la narrativa de Fuentes, ya no en función de una exclusiva indagación de lo propio, sino desde ese cruce de culturas entre México y España que tanta relevancia tuvo en la obra de este autor. La lectura de Villoro no se limita a señalar lo evidente, la presencia de la cultura española como materia narrativa en la obra de Fuentes, sino que hace del claroscuro de los grabados de Goya una clave interpretativa de la forma de las novelas del mexicano. En particular, la ambigüedad inscripta en El sueño de la razón produce monstruos, que advierte de los peligros que supone tanto el adormecimiento de la razón como su contrario, la vigilia alucinada, permite pensar la matriz formal de un universo narrativo que se mueve en una zona imprecisa entre el discurso racional y los mitos, el sueño o la visión poética. Villoro lo explica de la siguiente manera:

Casi todas las novelas de Fuentes dependen de un complicado andamiaje de ideas; son máquinas de discutir el mundo y de discutirse a sí mismas; sin embargo, sus tramas celebran el triunfo de la irrealidad; los argumentos se desvanecen a favor de tiempos cruzados y sueños que son profecías invertidas, adivinaciones del origen. (2001: 101)

Es evidente que el desvío hacia el claroscuro goyesco desplaza la narrativa de Fuentes de las indagaciones exclusivas de la identidad nacional y lo instala en el horizonte más amplio de una modernidad literaria crítica de las exacerbaciones del racionalismo. Villoro sintetiza con perspicacia su idea al decir que las obras de Fuentes son “novelas de tesis rozadas por la sinrazón.” (102)

En los ensayos de Villoro, el desplazamiento, como estrategia de lectura, no permite apenas ultrapasar los límites territoriales del canon nacional y cuestionar sus dictámenes estéticos, también se presenta como una línea de sentido que hace de la extraterritorialidad una condición de posibilidad de la literatura. Así, una galería de escritores que, por diversos motivos, subvirtieron sus relaciones con el lugar de origen se despliega en estos textos. El ensayo sobre Alejandro Rossi diseña una geografía móvil, hecha de tránsitos entre países y lenguas, que generó una escritura esquiva a cualquier filiación. Sus primeros textos literarios, dice Villoro, "fueron prosas apátridas, sin género definido ni ínfulas de entrar con honores de banda de guerra a alguna literatura nacional" (2001: 44). De la misma manera, el texto sobre Nabokov no se priva de trazar el perfil de "un desplazado perpetuo" que supo sacar provecho de su condición extranjera para renovar el inglés: "A su intrincada pericia lingüística, se sumó el tono del visitante insólito", explica Villoro (152). La lectura de la obra de Thomas Bernhard se configura a partir del mordaz desafecto del autor por su país natal: la Austria que fue "objeto de contraste, la materia que se le resistía en cada libro, su inagotable fuente de irritación" y de la cual el escritor se exilió simbólicamente, prohibiendo la publicación de sus obras en ese país después de su muerte. "Bernhard –dice Villoro– no concibió su posteridad como una desaparición sino como una fuga, el exilio del país que odió con literaria perfección." (235)

Estos rápidos comentarios no pretenden agotar las posibilidades interpretativas de los ensayos de Villoro, apenas siguen una línea de sentido con el propósito de mostrar el ejercicio crítico del ensayo como una práctica de deriva que destituye los dispositivos de territorialización de lo literario. Un modo de leer que, como fue señalado en el caso de Chejfec, no se aleja de una idea de literatura moderna que mucho le debe a Borges, es decir, como un espacio abierto a todos los tránsitos. Sin embargo, este modo de leer habilita la pregunta acerca de cómo se habla de las literaturas nacionales en contextos culturales en los que el desplazamiento ha adquirido, para recordar la expresión de Bartra, la forma de "un descomunal chorro heterogéneo" compuesto de personas, obras, imágenes, ideas que se filtran por los intersticios culturales. Al respecto, García Canclini (2007) afirma que narrar historias en

tiempos globalizados, aunque sea la propia, la del lugar en que se nació o se vive, es hablar para otros, no sólo contar lo que existe sino también imaginarlo fuera de sí. Me gustaría recuperar esta expresión de García Canclini porque tal vez permita esbozar un matiz diferencial entre una modernidad literaria que no fue ajena a la experiencia del tránsito, sea literal o metafórico, y una idea de literatura que, permeada por los procesos desterritorializadores de la globalización, exige operaciones de lectura descentradas que refracten la relación entre escritura y territorio y devuelvan la imagen de una literatura siempre fuera de sí.

Esta operación de descentramiento se reconoce también en el ensayo "El rey duerme. Crónica hacia Hamlet", en el cual Villoro visita la obra de Shakespeare a partir de tres referencias: la lectura crítica que Harold Bloom realizó de la obra del escritor inglés, el cuento "La memoria de Shakespeare" de Borges y la traducción al español de Hamlet, hecha por el mexicano Tomás Segovia. Con contundente ironía, Villoro afirma que la lectura crítica de Bloom transforma la obra de Shakespeare en "una alegoría sobre el núcleo cultural de Occidente y la manera de preservarlo" (2007: 33). El comentario incisivo de quien frecuentó las clases de Bloom en la Universidad de Yale no disimula la denuncia de la posición universalista que asume esa lectura, la cual –como señala Villoro– monumentaliza la obra de Shakespeare al atribuirle nada menos que "la invención de lo humano", según explicita el título de uno de los libros del crítico norteamericano. Ese "humanismo canônico"[52] de la lectura de Bloom es cuestionado por Villoro al convocar las perspectivas de Borges y de Segovia que, desde la ficción y la traducción, desplazan el clásico inglés de esa posición central en la cartografía literaria de Occidente.

Villoro nos recuerda que en el cuento de Borges, un hombre, al ser habitado por la memoria de Shakespeare, descubre que no se trata de la memoria excepcional de un artista sino de las atribulaciones comunes del hombre, es decir, comprueba, con perplejidad, que "escribir como Shakespeare es una desmesura, ser Shakespeare es banal" (36). La universalidad que Bloom le atribuye a la obra de Shakespeare adquiere en la ficción borgeana un tono menor, ya no se trata de "la invención de lo humano", sino de lo común del hombre, que, según Villoro, remitiría a la "ética de la creación" que

Borges supo percibir en la obra del autor inglés al representarlo de esa manera, como quien se entrega "con gratuidad a la escritura, al margen del siglo y de espaldas a la ignorada posteridad" (37). La perspectiva borgeana atenuaría, así, la potencia simbólica de la obra de Shakespeare como emblema de lo humano forjado desde posiciones eurocéntricas.

También la traducción de Hamlet al español hecha por Segovia trabaja a favor de un descentramiento de la cartografía literaria de Bloom. Las soluciones lingüísticas encontradas por el traductor, explica Villoro, consiguen evitar los clichés idiomáticos en los que el clásico se ha monumentalizado. Por ejemplo, al traducir la frase That is the question, Segovia no elige la expresión solemne y ampliamente divulgada, "He aquí el dilema", él prefiere hacer vibrar la obra en su propio lenguaje y en la intimidad de la expresión familiar: "De eso se trata". Es posible pensar que el Shakespeare de Villoro, en la modulación habitual del español o en el hombre común de la invención borgeana, desplaza las coordenadas cartográficas del canon occidental de Bloom y nos devuelve una imagen de la literatura fuera de sí.

Para concluir, creo que no basta señalar que los ensayos de Chejfec y Villoro pueden ser pensados como heterotopías porque operan por yuxtaposición espacial, cortes temporales y mezcla de lenguas para desmantelar los emplazamientos institucionalizados de la literatura. Lo que interesa es señalar que optan por lo intersticial, la frontera, lo contiguo, es decir, por el desplazamiento como posición de lectura. Una posición de lectura móvil que, como explica Eduardo Grüner (2002: 258) al referirse a la noción de linde, hace anteceder el momento del encuentro al de la constitución de los sentidos. El momento del encuentro pensado como una instancia política de la lectura que no supone "la disolución de las lenguas y las identidades en la tierra de nadie", sino la lucha por la definición de nuevos lindes simbólicos, lingüísticos, identitarios.

---

48 Una primera versión de este texto fue presentada en el Coloquio Internacional "La dimensión transnacional del ensayo hispânico", realizado en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, en 28 y 29

de noviembre de 2013 y publicado en Dhondt, R. y Vandesbosch, D. (2016) Trasnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico. Un género sin orillas.

49 Como señala García Canclini (2007), la globalización, como proceso histórico, dio lugar a diferentes posiciones analíticas que varían tanto al establecer la fecha de inicio, como al evaluar la relevancia de las diversas dimensiones del proceso que deberían ser contempladas (dimensiones económicas, políticas, culturales, comunicacionales). Adopto aquí la posición de este autor que distingue entre los procesos históricos de internacionalización, transnacionalización y globalización. Situada en la segunda mitad del siglo xx, la globalización se refiere a un proceso que empieza a prepararse a lo largo de los procesos anteriores, por medio de una intensificación de las relaciones de dependencia y una aceleración de las redes económicas y culturales que operan a nivel mundial. A diferencia de la internacionalización, que se inaugura con la expansión comercial de las sociedades europeas y la consiguiente colonización, y de la transnacionalización de inicio del siglo xx, que profundiza las conexiones internacionales de la economía y de la cultura, pero sin borrar las referencias de las naciones, la globalización conlleva complejas interacciones entre instancias de producción, circulación y consumo en las cuales confluyen diversos factores, tales como la concentración de capitales industriales y financieros, la flexibilización de los controles nacionales sobre las transacciones, los avances tecnológicos y la intensificación de flujos migratorios y turísticos.

50 Este movimiento de desterritorialización de las ficciones es claramente perceptible en todas las novelas de Sergio Chejfec, en los cuales el desplazamiento urbano de los personajes estructura el relato. Incluso en novelas como Los planetas (1999), cuya trama se localiza específicamente en la ciudad de Buenos Aires, el deambular de los personajes diseña una cartografía urbana móvil altamente significativa para el desarrollo de la trama. Ya en el caso de Juan Villoro, muchas de sus novelas localizan la trama en México DF; ciudad que figura siempre como una urbe que crece de forma

ilimitada y se metamorfosea permanentemente, agudizando los contrastes sociales y culturales. Lejos de ser una referencia cultural precisa, sugiere Villoro en uno de sus ensayos, el México DF es una especie de "metrópoli nómada. Sin movernos de sitio, hemos cambiado de ciudad; por convención seguimos hablando de 'México DF', pero es obvio que el paisaje anda suelto y se transfigura en otro y otro" (2007: 19).

51 Retomo aquí la idea de Elena Palmero González (2012) que, al abordar el desplazamiento como poética de escritura en la literatura hispano-canadiense contemporánea, propone hacer un uso del concepto no solo "en su sentido más amplio y abarcador, articulando con él las variadas formas de la movilidad, como las diásporas, los exilios, las migraciones, los intercambios de signos, símbolos y valores que fluyen en las redes sociales, en las comunidades virtuales", sino, sobre todo, "entendido como locus de enunciación, como poética de la escritura y como paradigma crítico e historiográfico para estudiar las literaturas producidas en condiciones de movilidad cultural".

52 Desde una posición similar a la de Villoro, Edward Said (2007: 47) critica la perspectiva de Harold Bloom quien, en función de lo que el crítico americano denomina "humanismo canônico", asume un esteticismo reductor que rechaza, bajo la figura del resentimiento, todo lo escrito por aquellos nuevos talentos que no responden a la lógica eurocéntrica y patriarcal que domina sus criterios.

Literaturas en tránsito.

Sobre la narrativa de Sergio Chejfec

53

En 1987, la revista Diario de poesía transcribía, en la última página del número 6, un “panfleto” anónimo titulado Shanghai que, según decía el copete de la publicación, circulaba por los bares, redacciones y librerías de Buenos Aires. Por detrás de la elaboración del enigmático texto, estaban Martín Caparrós, Jorge Dorio, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Sergio Bizzio, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari y Sergio Chejfec. Al año siguiente, algunos de esos escritores organizarían Babel. Revista de libros (1988-1991).

El texto se presentaba como el manifiesto de un supuesto grupo literario autodenominado Shanghai. Con una estructura anafórica, el texto repetía el sintagma “Shanghai es…” y jugaba con una serie de predicados que, en todas sus variantes, desdibujaba el campo semántico del término y atentaba contra una referencia determinada. Las últimas líneas del manifiesto exacerbaban ese efecto de vaciamiento de significado:

Shangai suena a chino básico, y solo lo incomprensible azuza la mirada. Shangai, la palabra Shangai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. En inglés, to shangai significa ‘emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado, y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas’.

Shangai es una nostalgia que no está ni en el pasado ni en el futuro.

Shangai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shangai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas.

(Diario de poesía, 1987: 40)

En este juego paradójico que simula definir lo que resiste a cualquier definición, el manifiesto socavaba el carácter programático que caracteriza al género. En última instancia, Shanghai no vehiculizaba ninguna propuesta en sentido positivo pero, con esa estrategia discursiva, dejaba implícito su cuestionamiento a cualquier principio representativo a partir del cual se pretendiese definir la literatura. Como explica Martín Caparrós en una entrevista realizada en 2011, el grupo de escritores que, con un espíritu más lúdico que programático, se nucleó alrededor del manifiesto Shanghai compartía cierto hastío por los "efectos residuales" del boom de la narrativa latinoamericana y tomaba distancia con relación a sus presupuestos estéticos e ideológicos (Libertella, 2011). A fines de los años 80, esos efectos podían reconocerse en las formas mercantilizadas del realismo mágico, en la identificación de la literatura con los valores nacionales o en las demandas de un compromiso político para el ejercicio literario en América Latina, tan debatido en las décadas anteriores. No es difícil identificar esa posición crítica en un manifiesto que embarcaba al lector "con malas artes" en un viaje sin rumbo, hacia un lugar sin origen y sin futuro, hacia "un mito innecesario". Se expresaba así el deseo iconoclasta de los nuevos escritores que se negaban a limitar la literatura a funciones de representación de lo latinoamericano y sus dilemas; la palabra "shanghai", aunque suene a lejanía exotista, se presenta aquí vaciada de cualquier referencia geográfica específica. En el mejor de los casos, ese significante incomprensible y de escritura inestable remitía a un verbo de deriva que perturba los diseños cartográficos y sus imperativos ideológicos y estéticos.

Liberada de cualquier finalidad representativa, para los escritores del grupo Shanghai, la literatura solo podía ser el espacio de expresión incondicionada de una pluralidad de escrituras que

resistían a ser pensadas en función de valores positivos y exteriores a ellas y que se sostenían, exclusivamente, en sus singularidades estilísticas. En 1989, Martín Caparrós, en el artículo "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", publicado en la revista Babel, fortalecía esta posición y postulaba la narrativa "como mundo íntimo, encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos" y agregaba:

Querría insistir: decir que la literatura no sirve, descreer de cualquier función social de la literatura, queda entendido como un grado cero de la escritura, un despojamiento. Si, además, alguien escucha y lee, en el sentido fuerte, o si algún punto de las metamorfosis del lenguaje queda encerrado en una frase afortunada, o si un pujante rascacielos empieza a curvar delicuescentemente sus líneas ante la vista pavorosa de una novela bien lograda, serán todas cosas que aparezcan por añadidura, no buscadas, que serán básicamente innecesarias. (1989: 44)

El grupo Shanghai fue una experiencia fugaz y el manifiesto quedó olvidado en las páginas de algunas revistas argentinas de la época.[54] De alguna manera, un destino previsible. Hacia fines de los años 80, ese gesto provocador, que parecía querer recuperar una atmósfera de debate acerca de la literatura, acerca de su ser y su deber ser, estaba signado por un anacronismo del cual estos escritores eran concientes. Se trataba apenas de un juego que, con cierta ironía, evocaba antiguas disputas en el seno de un campo literario que, por esos años, había perdido su virulencia y se mostraba disminuido debido a la disolución de las tensiones estético-ideológicas que aparejaba el avance implacable de las políticas neoliberales sobre la escena cultural.

En contraposición, el proyecto de hacer una revista se mostró como una estrategia más eficaz a la hora de intervenir en esa escena cultural y abrir un espacio de inserción y legitimación para estos escritores que, en algunos casos, ni siquiera habían publicado aún sus primeros títulos. Babel. Revista de libros aparece en abril de 1988, bajo la dirección de Martín Caparrós y Jorge Dorio y se

publica hasta marzo de 1991. No se trataba de una revista de literatura que integrase el ejercicio de la crítica con la creación literaria sino de una revista sobre los libros que se publicaban por esos años, tal como rezaba el irónico slogan inscripto en sus tapas: "Todo sobre los libros que nadie puede comprar".[55] La reseña crítica domina, por lo tanto, las páginas de la publicación y de su lectura pueden deducirse algunos lineamientos literarios que sus colaboradores compartían.[56] En cierta medida, el artículo de Caparrós ya citado resume esos lineamientos al postular la potencia de lo inútil como valor estético, pensar la escritura como dominio de la subjetividad, liberar la literatura de cualquier devoción localista o compromiso ideológico y hacer de ella una "encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos".

Aunque fuesen compartidos, estos principios literarios no comportaban una poética grupal, al contrario, abrían las posibilidades de la literatura a un horizonte de poéticas diversas. Tal vez la enunciación colectiva del manifiesto Shanghai y la peculiaridad de la revista Babel, que prescindía de textos de creación literaria, llevaron a confundir ciertos principios estéticos comunes al conjunto de los escritores con una poética grupal que no existió como tal.[57] En todo caso, las poéticas disímiles de estos escritores coincidían en una toma de posición crítica ante la lógica del mercado que, en los umbrales de los años 90, aún explotaba los "efectos residuales" del boom, reduciendo la literatura a formas narrativas anquilosadas que la empujaban al nicho de la identidad latinoamericana, de la expresión de lo nacional o de cualquier otra representatividad específica.[58]

La transgresión de los presupuestos de género, la exacerbación de los juegos metaficcionales, el procesamiento ficcional de las teorías literarias, la apuesta al fragmento y la digresión, el culto a lo exótico como forma de liberar a la escritura de sus anclajes locales, son algunos de los rasgos que las poéticas narrativas de estos escritores asumían, más allá de sus singularidades, como estrategias críticas que buscaban liberar a la literatura de cualquier función social inmediata y recuperar la gratuidad de lo inútil y lo innecesario como valor. En un primer momento, esta posición atrajo sobre los escritores del grupo Shanghai el estigma de "posmodernos", en el sentido de ser escritores que permanecían

ajenos a los conflictos político-sociales del presente, diluyéndolos en el escepticismo ideológico y la superficialidad estética. Sin embargo, lecturas específicas de esas poéticas ponen en evidencia que esta posición crítica no impide reconocer, como señala Sassi, que "en sus novelas se reinstauren, se dejen ver preguntas modernas o arcaicas, tribulaciones históricas, estéticas, generacionales y políticas".

Entre esas poéticas narrativas que, una vez concluida la experiencia de Babel, siguieron sus propios derroteros a lo largo de los años 90 hasta hoy, me interesa abordar la de Sergio Chejfec. En sintonía con aquella posición inicial del grupo Shanghai, la narrativa de Chejfec corroe las pautas literarias tradicionales, subvierte los presupuestos del género, perturba las certezas de la representación, corroe el prestigio de los grandes temas y rompe con los imperativos identitarios que sujetan la literatura a la cultura de origen. Centraré la lectura en este último aspecto.

Lejos de someter la literatura a una representación del lugar de origen, el universo ficcional de Chejfec diseña espacios imaginarios atravesados por tránsitos e itinerarios que problematizan la relación de la escritura con sus anclajes locales. En este sentido, sus novelas alteran las cartografías literarias que se consagraron con el boom de la narrativa latinoamericana y que las políticas del mercado editorial se encargaron de reproducir hasta el cansancio. Dando secuencia a un linaje crítico que incluye los nombres de Borges, Onetti o Saer, la narrativa de Chejfec asume una perspectiva exterior que desestabiliza los presupuestos identitarios erigidos en valor estético. Una perspectiva exterior que es inherente a la literatura cuando se la piensa en términos de autonomía estética, pero que puede asumir modos particulares. En este caso, se presenta bajo la forma de un tránsito por fronteras geográficas, lingüísticas, literarias y culturales que mina los protocolos de la representatividad.

La imposibilidad del lugar

Lenta biografía, la primera novela de Chejfec, publicada en 1990,

explora las formas discursivas de la autobiografía.[59] *El narrador intenta reconstruir la historia de vida de su padre como una forma indirecta de relatar su propia vida. Se trata, por tanto, de una especie de autobiografía diferida. El recuerdo y la memoria movilizan un relato que se despliega en un ritmo moroso pautado por la sintaxis compleja de la frase, la imprecisión de la conjetura y la vaguedad de la evocación. Como es de esperar en una novela de sesgo autobiográfico, la reflexión acerca del tiempo domina la narrativa, sin embargo, la atención dada al lugar como instancia necesaria para la configuración de un recuerdo, por más hipotético que éste sea, no está ausente de ella, dado que el pasado que el narrador desea reconstruir remite a la travesía que realizó su padre de Europa a América. El padre se alejó de una Europa arrasada por la guerra, donde su familia había sido exterminada y su lugar de origen aniquilado. Con relación a ese desplazamiento del padre, dice el narrador:*

Ese mismo mar oblicuo que él atravesó escapando del espanto generalizado, ese continente inclinado de su pasado que él se obstinaba en ocultar –como dije ya quizá demasiadas veces–, producían en mí esos recuerdos sesgados que no son otra cosa que las imaginaciones del pasado, y reproducían –algo involuntariamente– en ellos (en mí) la nostalgia propia de los desarraigos con la particularidad de que no era yo quien los había padecido sino la figura austera y silenciosa de mi padre. (Chejfec: 2007: 102)

Ese pasado que el padre "se obstinaba en ocultar" se inscribe indirectamente en la biografía del narrador como una "nostalgia propia de los desarraigos" que enrarece su relación con la ciudad de origen y le desdibuja cualquier sentimiento de pertenencia:

No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a la Argentina. Entre estos dos éxodos hubo muchos otros, vertiginosos y desconocidos, y a mí me parecía que con la misma brutalidad con

que fueron muertos mis tíos y abuelos la casualidad –para decirlo de algún modo– había obrado para que termináramos naciendo en Buenos Aires. (47)

La travesía del padre y su silencio obstinado cancelan un pasado europeo imposible ya de ser aprehendido en un relato de vida. Al mismo tiempo, el carácter fortuito de esa migración corta los lazos del narrador con un pasado argentino, desnaturalizando su relación con el lugar de nacimiento. Este desajuste se inscribe en las palabras del narrador que retorna insistentemente a lo largo de la novela a esa experiencia de la pérdida irremediable de un territorio originario:

No hay –realmente– absolutamente lugar para poseer algún tipo de seguridades, excepto la certeza de nuestro propio azar y virtualidad que con la intención de perpetuar sólo conseguimos que varíen –indefinidamente– desaviniéndonos en todo momento con la realidad de un modo –aunque gradual– uniforme. No hay absolutamente lugar, y nos acercamos y nos alejamos; pero, no obstante, no hay absolutamente lugar. (133-134)

La primera edición de la novela se publica con un posfacio de Carlos E. Feiling que aparece también, como artículo, en la revista Babel. En este texto, Feiling (1990: 5) coloca de forma pertinente las preguntas que alían esa reflexión del narrador sobre el pasado a la imposibilidad de un lugar de origen: “¿Qué pasado tenemos una vez perdido el control sobre el área geográfica, el territorio?”; “¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado?”; “¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, ‘involuntario’?”. Las preguntas colocan en evidencia que postular la inexistencia de un lugar de origen no supone apenas su ausencia, sino una relación desajustada con un territorio que ya no puede ser pensado como una instancia de reconocimiento para el sujeto.

Como ya señalé, Lenta biografía es una novela que experimenta con los límites de lo autobiográfico abriendo un margen de ambigüedad que permite, en alguna medida, identificar al narrador con el autor. Sería posible, en este sentido, proyectar esa relación de desajuste del sujeto con su lugar de origen a la posición de Chejfec como escritor y, en particular, a su modo de pensar la relación entre literatura y territorio. En su ensayo "Lengua simple, nombre", Chejfec se refiere a la proximidad con la propia historia de vida que marcó la escritura de su primera novela. Texto en el que reflexiona sobre las formas en que se hace presente en su literatura la extranjería; una extranjería que se deriva de la experiencia de vida de su padre y que se inscribe, no solo en el nombre, sino también en la lengua, en la peculiaridad de su experiencia de escritura:

(…) en un momento decidí alejarme de lo que prefiguraba la escritura y el habla de mi padre, de esa lengua extraña, propia e incorrecta, para adaptarme a otra que consideré más viable. En realidad no había otra opción. Pero esa forma paterna de hablar era también la mía, igual que aquella escritura y esa desconfianza. El resultado fue una lengua artificial que me obligué a adoptar (…) Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir. Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. (…) Esa sensación de extranjería, percibir la propia escritura como una forma ajena y que se escribe sola, frente a la cual mi tarea consiste en asignar ideas, es para mí una constante. (2005: 203-204)

A partir de la lectura de este ensayo, es posible pensar que esa "sensación de extranjería" que atraviesa la relación de Chejfec con la escritura, asume en Lenta biografía la forma de un desajuste del narrador con su lugar de origen que le hace imposible cualquier sentimiento de pertenencia. Ahora bien, si en la primera novela esa

desavenencia comporta las marcas de la propia historia de vida de Chejfec, en sus novelas posteriores, despojadas de esos indicios autobiográficos, ese desajuste va a adquirir el estatuto de procedimiento literario. En efecto, la mayoría de los narradores y personajes de las novelas de Chejfec establecen una relación de extrañamiento con el lugar que los empuja a un incesante deambular de recorridos imprecisos y cartografías esquivas. Los relatos avanzan en función de derivas inciertas, generalmente por las periferias urbanas, revelándonos algo de la intimidad de esos narradores y personajes, pero también de las condiciones del mundo, en un juego ambiguo de interioridad y exterioridad que densifica la relación entre sujeto y realidad.

La posibilidad del tránsito

Ese deambular incierto por territorios enrarecidos que predomina en el universo ficcional de Chejfec puede ser pensado como un procedimiento narrativo que desestructura la forma tradicional de la novela. La perspectiva subjetiva que asumen estos relatos del merodeo, el tiempo presente que se pliega al desplazamiento espacial y la indeterminación de las referencias geográficas desestabilizan los presupuestos tradicionales de la objetividad narrativa, el orden secuencial de los acontecimientos pasados y la transparencia de la representación realista. En ese sentido, esta poética resiste a las convenciones fáciles que estimula la lógica del mercado. Sin embargo, ese procedimiento narrativo también puede ser pensado como una constante de la escritura de Chejfec que le permite inscribir, de manera singular en cada una de sus novelas, esa relación de desavenencia entre el sujeto y el mundo. Una desavenencia que, por un lado, sumerge a la narración en la densidad de ese extrañamiento y, por otro, la desterritorializa, liberándola del culto al color local.

En Los incompletos (2004), el narrador recibe periódicamente mensajes de su amigo Félix que, desde su juventud, asumió la itinerancia como forma de vida. Poco elocuentes, los escuetos mensajes van configurando una geografía fragmentaria e incierta

que empuja la imaginación del narrador hacia la conjetura de un mundo improbable. Al recibir una nueva tarjeta postal de Félix, el narrador especula:

No es que Félix se sintiera perdido, un poco solo y otro poco extraviado, sino que pensaba que la suya era una condición universal: olvidado, difuso, inexistente. Así, la idea de un país propio y de una ciudad natal remitía para Félix al orden de lo documental o lo facultativo, una especie de acto de fe; era posible verificar el recorrido, se podía pertenecer a un lugar, pero ello no se traducía a la esfera de la realidad, porque los países representaban geografías cada vez más inasibles, apelaciones que habían elegido expresarse en voz baja y en un nuevo idioma. (Chejfec, 2004: 62)

Esta posición de exterioridad, dada por una condición de extranjería o por una simple sensación de extrañamiento con el lugar, es el rasgo que define a los personajes del universo narrativo de Chejfec; son como "huéspedes escribas" que en su deambular buscan, sin mucho entusiasmo, marcas reconocibles en ciudades de rostros "inasibles".[60]

Es el caso también del narrador de Mis dos mundos (2008) que deambula mapa en mano por las calles de una imprecisa ciudad del sur de Brasil. Atravesada por cierta ironía, su deriva no tiene otro propósito que el de "empaparse de hábitos locales", sin embargo, su curiosidad se ve tan poco estimulada por lo que contempla que duda entre admitir el tedio que le produce ese paisaje absolutamente previsible o sospechar de sus limitaciones que lo condenan a percibir solo lo que se repite:

A veces he pensado que son las mismas ciudades las que tienen la culpa. La uniformación visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos transfronterizos, que relegan lo particular a un segundo plano, a un fondo borroso de colores envejecidos. Me cuesta encontrar modales propios en las calles, aun

en el caso de que los encuentre y los reconozca, como si el idioma local hubiera hecho silencio y se impusieran las señales de un lenguaje práctico omnipresente, archisabido por todos e indistinto, incluso innecesario, sin modos particulares. (Chejfec, 2008: 16)

Como señala Graciela Speranza (2011: 111), debido a su desencanto, ese deambular urbano de las novelas de Chejfec viene a clausurar "una larga tradición literaria de caminantes iluminados". Ya no se trata de la flânerie baudelairiana, las promenades surrealistas, las epifanías del Dublín de Joyce o las utopías revolucionarias de los situacionistas. En estas novelas, afirma Speranza, "sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, el paseante avanza entregado al vértigo horizontal de la vida urbana, conectando indicios superficiales, eslabones de una cadena sin secuencia ni sentido fijos" (113).

Si tenemos en cuenta la apreciación de Speranza, podríamos decir que en Los incompletos y Mis dos mundos repercute, sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, la frase insistente del narrador de Lenta biografía: "no hay lugar, no hay absolutamente lugar". De diferentes maneras, las tres novelas exploran las relaciones que el sujeto establece con el mundo; sus narradores y personajes transitan estableciendo conexiones en un espacio móvil que impide llegar a una instancia de reconocimiento de y con el lugar. Me parece interesante recuperar aquí la distinción antropológica entre lugar y espacio para pensar ese desajuste entre el sujeto y el mundo que estas ficciones tematizan y, también, para reflexionar sobre la distancia que la literatura de Chejfec toma con respecto a una función de representatividad de lo local. Desde una perspectiva antropológica, explica Marc Augé (1994), el lugar remite a una construcción simbólica plena de una comunidad localizada que comporta un principio de sentido para quien lo habita y un principio de inteligibilidad para quien lo observa. Principios que se manifiestan en la definición de identidades, la configuración de relaciones y el reconocimiento de una historia. Por detrás de esta noción de lugar, explica el antropólogo, subyace la idea de una relación de transparencia entre individuo, sociedad y cultura. Las profundas transformaciones del mundo contemporáneo,

en gran medida provocadas por los avances tecnológicos en el campo de la comunicación y el transporte, han acelerado los tiempos y, explica Augé, parecen haber suprimido las condiciones de posibilidad del lugar, tal como lo entendía la antropología. En contraposición, lo que esta nueva experiencia de mundo ofrece es una superabundancia de espacios que despliegan superficies no simbólicas abiertas al tránsito. Una torsión paradójica del mundo, se podría decir, que, ante la imposibilidad de disponer de un principio de sentido y de inteligibilidad para pensar el lugar, hace proliferar los itinerarios.

Si el narrador de Lenta biografía perdió el principio de sentido que le permitiría pensar su lugar de nacimiento en términos identitarios, relacionales e históricos, el personaje de Los incompletos o el narrador de Mis dos mundos, que recorren otras geografías, perdieron el principio de inteligibilidad que les permita particularizar las ciudades visitadas. Sea por la migración forzada, la opción por una errancia vital o el deambular aleatorio del viajero, estas ficciones insisten en la misma idea, en el mundo contemporáneo, no hay lugar, no hay absolutamente lugar.

En la última novela de Chejfec, La experiencia dramática (2012), el lector acompaña una larga y morosa caminata de Félix y su amiga Rose por las calles de una ciudad indeterminada. En su condición de extranjero Félix se entrega a la familiaridad urbana con la que Rose lo conduce por lugares que conoce desde siempre. Cruces de avenidas, filas en el café, esperas ante los semáforos, galpones abandonados, son las referencias de un itinerario improvisado que escapa a cualquier forma de localización específica, sea real o simbólica. “Protagonistas de la geografía”, Félix y Rose comparten un “aprecio por el rastro” que los empuja hacia una espacialidad anónima, abierta a la experiencia del pasaje, la provisionalidad y lo efímero.

Como en otras novelas del autor, la voz narrativa se pliega al desplazamiento de los personajes haciendo de ese recorrido el principio estructural del relato. Pero en este caso ese desplazamiento adquiere matices particulares gracias a la peculiar afición de Félix por los mapas en línea (google maps):

Concibe los mapas en línea como aparatos escénicos de vigilia continua, dentro de los cuales se siente incluido más allá de lo que haga o dónde esté en determinado momento; y por la combinación que encarnan entre observación insomne y fatal permanencia, se han convertido en un modelo de funcionamiento de la realidad diaria que le resulta muy inspirador. No piensa que desde la aparición de los mapas digitales su vida haya mejorado o sea menos indistinta, ni siquiera diferente, pero sí advierte que sus desplazamientos en general se han transformado en algo verificable por partida doble, como si en algún momento hubiese empezado a sembrar un rastro o halo electrónico y ahora estuviera a la mano una forma de asistir a lo que antes hacía pero no podía ver con sus propios ojos. (Chejfec, 2012: 10)

La seducción que estos mapas ejercen sobre el personaje hace que su desplazamiento vaya más allá de una deriva vital que indague los vínculos entre subjetividad y geografía. Para Félix, los mapas en línea permiten asistir a la simulación del propio recorrido, sea anticipada o retrospectivamente; ellos despliegan un espacio virtual que, desde la mirada exterior que suponen, le ofrecen la ilusión de ser espectador de sí mismo. Los mapas en línea seducen porque comportan tránsitos virtuales, desplazamientos simulados, actos en potencia, pero precisamente por ser esta su condición, la de una virtualidad permanente que nunca se actualiza, estos tránsitos permanecen ajenos a la nostalgia, el dramatismo, las epifanías o los riesgos que definían al paseante moderno.

Sin embargo, como explica el narrador, lo que le intriga y le fascina a Félix de los mapas en línea es esa “capacidad de ensoñación”, ese “hacer de cuenta”, esa posibilidad que ofrecen de presentir “una existencia paralela y alterna”. En su ensayo “La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad”, Chejfec apela a la misma imagen de un espacio paralelo para figurar el trabajo de la escritura, la intriga y la fascinación que ella provoca. La página está siempre disponible junto al escritor, nos explica, como un “espacio alterno y secundario”, abierto a todos los tránsitos y simulaciones (2005: 31). En este ensayo, Chejfec propone pensar la literatura da América latina como un desplazamiento espacial que evite la

representación directa del propio lugar y se deslice hacia otros territorios. Un desplazamiento, se podría decir junto con el narrador de lenta biografía, que convoque los “continentes inclinados”, los “mares oblicuos” y los “recuerdos sesgados” de otras travesías.

Así como los mapas en línea privilegian la posibilidad del recorrido sobre el estado de un saber geográfico y ofrecen un espacio no simbólico abierto a todos los tránsitos, la literatura no tiene por qué remitir a un social orgánico, al contrario, ella se ofrece como una red espacial móvil que perturba las disposiciones de los lugares desdibujando sus identidades. En este sentido la literatura es “shanghai”, una suerte de “navegación permanente” en el espacio del lenguaje que dibuja, para decirlo con la idea de Foucault, una heterotopía geográfica que arruina la disposición de los lugares y sus fijaciones identitarias.[61]

---

53 Una primera versión de este texto fue publicada en la revista Olho d’Água, São José do Rio Preto, 5(1): 1-12, Jan.-Jun./2013.

54 El manifiesto “Shanghai”, publicado en el Diario de poesía y en la revista El porteño, fue abandonado rápidamente como estrategia colectiva y los escritores desmintieron la existencia del grupo como tal, pero no dejaron de alimentar un cierto mito de origen en torno a él. Poco tiempo después, Viviana Gorbatto les hizo una entrevista a los escritores titulada “El grupo Shanghai da la cara” donde se percibe ese juego estratégico del grupo. La entrevista se publicó en El periodista de Buenos Aires, N 181, pp. 24-25, 26 feb.-3 mar. 1988.

55 Además de esta alusión a la crisis económica de la Argentina de fines de los años 80, que provocó la salida anticipada del presidente Raúl Alfonsín, Elsa Drucaroff (2011: 57-68) cree ver en ese slogan un gesto que condensa, desde su punto de vista, el espíritu de la revista: “manifestaba (de modo solvente, hay que admitirlo) saberes exclusivos para exhibir distinción, con la consiguiente exclusión que

la distinción siempre precisa. Si nadie podía saber sobre esos libros porque no tenía dinero, Babel sí podía". Para la autora, esta distinción simbólica que caracterizaría a la revista se sostenía en una relación fluida de los escritores con la crítica universitaria, con la cual compartirían concepciones teóricas y estéticas, y gracias a la cual, en última instancia, legitimaban sus posiciones en la escena literaria. Aunque sea discutible la consecuencia directa que ella deriva de esa relación, cabe reconocer el estrecho lazo que se estableció entre las producciones literarias de ese grupo de escritores y las posiciones teóricas y estéticas dominantes en el ámbito académico argentino de esos años, ligadas, como bien señala Drucaroff, al postestructuralismo francés y al auge del "giro lingüístico" en filosofía, psicoanálisis, teoría literaria.

56 Como señala Luz Rodríguez Carranza (1992: 23-40), la crítica literaria de Babel se aleja de los discursos académicos, prescinde de las fórmulas explicativas y recupera el estilo como finalidad deseable de toda escritura. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, aunque no desista de lo que esta autora denomina "una erótica del lenguaje", la revista toma una cuidadosa distancia de la idea de la ficción crítica diseminada en las publicaciones de los años 70. Aún según Rodríguez Carranza, para los escritores de Babel, la crítica comportaría una dimensión ficcional en la medida en que expresa una perspectiva sobre la realidad, sin embargo, se trata de una ficción que, a diferencia de la creación literaria, busca intervenir en las interpretaciones de la realidad comportando una función social de la cual la literatura prescindiría.

57 Como señala Hernán Sassi (2007), contraponiéndose a las primeras lecturas que se realizaron de Babel y que tendían a uniformizar su propuesta: "A la distancia, en vez de mostrarse hija de un compacto ideario, la revista se revela como un prisma heterogéneo en el que convivieron generaciones viejas y nuevas, tradiciones disímiles y hasta antagónicas, genealogías estéticas múltiples e incluso concepciones políticas irreconciliables".

58 Me refiero en líneas generales a una posición crítica de estos escritores ante las estrategias del mercado editorial de aquellos años. Esto supone también aludir a las supuestas polémicas que la revista estableció con los escritores de la colección Biblioteca del Sur, del Grupo Editorial Planeta, entre los cuales estaban Juan Forn, Rodrigo Fresán, Tomás Eloy Martínez, Antonio Dal Masetto, Marcelo Figueras y otros. No obstante, como han demostrado varios estudios, esas tensiones se sostenían en una falsa antinomia entre literatura experimental y narración tradicional que no es reconocible en esos términos ni en la revista Babel ni en la colección de Biblioteca del Sur. (Sassi, 2007; Drucaroff, 2011)

59 Es posible pensar que la sección "Historias de vida" de la revista Babel, que Chejfec asume entre 1988 y 1990, funciona a la manera de un laboratorio da escritura de esta primera novela. Para esta sección, él reseña libros de carácter autobiográfico, memorias, testimonios, cartas, biografías. En pocos e implacables párrafos, desmonta las estrategias narrativas de estos relatos, no siempre concientes de su condición de artificio discursivo. En este sentido, en el Dossier "Autobiografias: la tentación de explicarse a sí mismo" que organiza con C. E. Feiling para el número 7 de la revista, Chejfec (1989: 23) afirma que los autobiógrafos "como todo escritor, entienden que la realidad –en el caso de ceñirse a ella– es más compleja que como ellos la cuentan; sin embargo, sólo algunos lo admiten y lejos de encarar una inútil labor de sinceramiento tienen en claro que la única circunstancia capaz de redimirlos es su propria arbitrariedad". Correspondencia íntima de Flaubert, El libro de la memoria judía de Wiesenthal, Confesiones de Cicciolina, Cartas de amor a Ofelia de Pessoa y una biografía de Gardel son algunos de los libros reseñados. Es curioso observar la heterogeneidad de los títulos, que responde más a una lógica de mercado (los libros que se publican en Argentina) que a un criterio de valor estético e, inclusive, el hecho de que, a veces, Chejfec firma con el seudónimo Rita Fonseca, tal vez un estratégico desplazamiento del nombre de autor precisamente cuando de relatos de vida se trata. Cabe aclarar que esta economía del nombre tampoco está ligada al valor literario o comercial del libro reseñado.

60 Al recibir una carta de Félix escrita en papel impreso de un hotel, el narrador especula acerca del valor simbólico de ese gesto. Para él, el membrete impreso de la página replica el emblema de la puerta de entrada del hotel y, de alguna manera, invita a los huéspedes a validar un compromiso de ambigua intimidad con ese espacio: “Para los pasajeros, escribir significaba volver a atravesar la puerta, y en tanto tal, como acción repetida alegóricamente, ponía en evidencia el compromiso y una cesión parcial o completa de la voluntad. Pensé que la carta de Félix también podía ser eso, el acto de sometimiento con que se plegaba al hotel Salgado desde el momento cuando dibujó la primera letra, todavía inconsciente de pertenecer a su legión de huéspedes escribas”. (52)

61 Recupero la noción de heterotopía de Foucault (1968: 3), tal como la expone en el prefacio de Las palabras y las cosas, es decir, como un desorden que, al alterar la disposición normalmente aceptada de las cosas, de sus identidades y diferencias, así como de sus denominaciones, hace visible un gran número de otros órdenes posibles. En este sentido, Foucault explica, “las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañam, porque arruinan de antemano la “sintaxis”, y no solo la que construye las frases –aquellas, menos evidente, que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) las palabras y las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (encontradas tan frecuentemente en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases”.

Escrituras oblicuas

Literatura latinoamericana y representatividad cultural. Una lectura de los ensayos de Héctor Libertella y Jorge Volpi

Las condiciones discursivas del ensayo, a saber, la enunciación subjetiva en nombre propio, la libertad formal, la experiencia como única garantía de la palabra, habilitan un espacio fecundo para que los escritores, abandonando las instancias mediadoras de la ficción, lleven adelante una indagación de las preferencias estéticas y de las posiciones éticas que balizan sus prácticas. Una indagación que realizan a partir de la lectura en un ejercicio crítico que no se sostiene en los propósitos normativos o didácticos de la crítica institucionalizada, sino en la tentativa de llevar la propia escritura hacia el espacio de la creación literaria. En este sentido, el ensayo de los escritores se configura como el discurso "otro" de la cientificidad de la crítica literaria, dado que no se sujeta a los límites de los campos disciplinares, a sus presupuestos metodológicos, ni a la precisión de sus objetivos, al contrario, transita por ellos de modo impertinente, en función de una perspectiva subjetiva y de un deseo de lenguaje que desestabiliza las certezas de los fundamentos que los sostienen. Retomando la acertada expresión de Alberto Giordano (2005: 236), el ensayo opera una "literaturización del saber", es decir, activa un modo de escribir la lectura que somete las disciplinas "a la legalidad propia de la literatura, a su modo particular de conocer, a la incerteza de su acontecimiento". En otras palabras, el ensayo de los escritores se configura en un entre-lugar discursivo, en el cual no se abandona el deseo que moviliza la búsqueda del saber, ni se descartan sus horizontes teóricos, pero tampoco se desiste de las formas del arte.

En ese espacio de interferencia discursiva, los escritores exponen

sus bibliotecas, declaran sus preferencias, manifiestan sus divergencias y diseñan tradiciones literarias en las cuales se reconocen y, también, con relación a las cuales desean ser reconocidos. En otros términos, ellos no procesan sus lecturas en un gesto estetizante que instala la biblioteca en una calma atemporal que sólo remite a la intimidad de la escena de la escritura, al contrario, hacen esto en el seno de las tensiones históricas que atraviesan el campo literario de su época, como intervención en la escena pública. Se abre, así, un espacio suplementario de la obra literaria que, por cierto, no la completa, más bien la dinamiza, al interferir en ella con una enunciación ligada al nombre del autor que indaga su propia práctica sin desvincularse de la singularidad expresiva que la define.

Esta rápida descripción del ensayo de los escritores busca poner en evidencia la potencialidad que esta forma discursiva posee para reflexionar sobre la literatura latinoamericana y los mandatos de representatividad cultural que aún hoy sobrevuelan los proyectos creativos. La persistencia de estos mandatos en el contexto actual de la globalización no deja de ser provocador, sobre todo si tenemos en cuenta que las tensiones que se establecen entre la homogeneización que comporta el imaginario de la globalización y la exploración de la diferencia como resistencia de las culturas locales a ese efecto homogeneizante dieron lugar a nuevos regímenes de producción de identidades que desestabilizan las estructuras de pertenencia que sostuvieron la configuración de las literaturas en la modernidad. Sin abundar en explicaciones ya muy conocidas, conviene apenas recordar que la globalización, como fenómeno que intensifica y acelera los flujos económicos, sociales y culturales a nivel mundial, impactando en la definición de las identidades locales, no supone un proceso inexorable de uniformización, más bien, ella se configura en función de relaciones de interdependencia e interpenetración de lo global y de lo local que originan articulaciones identitarias provisorias, variables y hasta contradictorias, es decir, de carácter histórico, que, lejos de cualquier presupuesto esencialista, reordenan las diferencias sin llegar a suprimirlas (García Canclini, 2007). En otros términos, en el contexto de la globalización de las últimas décadas, la idea de literatura latinoamericana circunscrita a los imperativos de representatividad cultural que la definieron en la modernidad

todavía parece demandar la formulación de propuestas estéticas y la delimitación de posiciones que problematicen los presupuestos esencialistas que la sostienen. Teniendo en cuenta esta persistencia, propongo indagar, a partir de los casos del argentino Héctor Libertella (1945-2006) y del mexicano Jorge Volpi (1968), los modos que asume el ensayo de escritores como estrategia discursiva que, de los años 70 hasta hoy, trabajó críticamente en favor de la desarticulación de una noción ideologizada de la literatura latinoamericana que insiste en perpetuarse en las funciones de representatividad cultural.

La lectura de algunos ensayos de Libertella y Volpi permitirá señalar no apenas la persistencia del debate en torno a las relaciones entre literatura e identidad cultural, sino también entre las particularidades que marcan las posiciones críticas de los escritores en razón de las variables de orden teórico, estético y cultural que atraviesan la escena literaria en que ellos actuan. De hecho, Libertella irrumpe en la literatura de América Latina en 1968, cuando publica su primer libro El camino de los hiperbóreos; título que abrió espacio para una literatura de marcado caráter experimental que, aunque sintonizase con un gesto vanguardista de época, se mantuvo a lo largo de los años, diseminándose en una serie de libros que, en su conjunto, acaban por delinear una instigadora política de escritura más allá de cualquier moda teórica. A su vez, Volpi aparece en la escena literaria latinoamericana a inicio de los años 90, cuando publica sus primeros libros de cuentos y novelas, y alcanza una importante proyección literaria como narrador a partir de 1999, con la premiada novela En busca de Klingsor. Sin embargo, el nombre de Volpi alcanza una peculiar presencia cuando, junto a otros escritores mexicanos de su generación, lanzó el polémico Manifiesto Crack, en 1996, en una declarada tentativa de diferenciarse de sus predecesores literarios, los narradores del boom. La elección de Libertella y Volpi no responde al propósito de trazar una periodización de la ensayística de los escritores, pero considero que los modos que asume el ensayo en cada caso permiten indagar las particularidades de las posiciones críticas que estos autores asumen ante una idea de literatura que se subordina a una función de representatividad cultural.

Literatura, arte de la prestidigitación

Las bases de esa operación crítica que busca desmontar una noción ideologizada de la literatura del continente deben ser identificadas alrededor de los años 60 cuando la narrativa latinoamericana adquirió un valor paradigmático en la literatura mundial, coincidiendo con una proliferación de discursos críticos y reflexiones teóricas que –sugiere Román de la Campa (1996: 698)– llevaron a pensarla como si fuese "la quintaesencia de la posmodernidad y la diferencia". Sabemos que esta legitimación de la literatura de América Latina se sostuvo especialmente en la eficacia estética de formas narrativas tales como el realismo mágico, que renovaron los procedimientos discursivos de la literatura regionalista al mismo tiempo que recuperaban un imaginario ancestral que cuestionaba los presupuestos racionales del universalismo eurocéntrico, lo que permitía postularlas como representativas de una alteridad cultural. De esa forma, la narrativa de aquellos años evidenciaba, una vez más, la estrecha relación que el discurso literario estableció históricamente con los procesos de formulación y cuestionamiento de la identidad cultural de América Latina.

No se discute aquí el alto grado de creatividad que estas narrativas comportaron, ni la impactante proyección internacional que ellas alcanzaron –el renombrado boom latinoamericano–, lo que me interesa señalar es que no consiguieron neutralizar el riesgo de encerrar la diferencia cultural latinoamericana en un enigmático exotismo que, imposible de ser aprehendido por los parámetros de la razón, impugnaba la posibilidad de una experiencia de modernidad en estas tierras. Así, Macondo –explica José Joaquín Brunner (1995: 289)– se presentaba como la metáfora del misterio de lo latinoamericano y llegó a ser "la contraseña para nombrar todo lo que no entendemos o no sabemos o nos sorprende por su novedad. Y también para recordar aquello que queremos seguir soñando cuando 'ya no somos lo que quisimos ser'". El "macondismo", por tanto, como relato que instaura una interpretación de América Latina como tierra de portentos, sueños y utopías, donde surge una racionalidad alternativa a la razón

instrumental de Occidente, comportaba un supuesto valor explicativo de la identidad latinoamericana que insistía en cuestionar su acceso a la cultura moderna, encerrándola en la diferencia mágico-realista.

No fueron pocos los escritores que asumieron posiciones críticas ante este carácter emblemático que la literatura latinoamericana adquirió con el boom y que se proyectó por varias décadas.[63] Desde este punto de vista, el ensayo de los escritores se presenta como un espacio discursivo de disputa por los sentidos que definirían la literatura latinoamericana en la cartografía occidental de las últimas décadas del siglo xx y de las primeras del xxi.

Los escritores que alrededor de los años 70 estrecharon el diálogo con las perspectivas teóricas del posestructuralismo radicalizaron esta operación crítica que cuestionaba los postulados estético-ideológicos del "macondismo". En lo que se refiere a estas apropiaciones, cabe señalar, como explica Saúl Sosnowski (2015), que el pensamiento de Barthes, Blanchot, Foucault, Derrida, Lacan, entre otros, se traslada casi de forma simultánea a estas latitudes, atenuando, en alguna medida, la densidad de su desarrollo histórico y las implicaciones que las diferencias entre las propuestas comportaban. De todos modos, como sugiere este autor, la irrupción de estas perspectivas teóricas, fuesen adoptadas o criticadas, contribuyó para el enriquecimiento conceptual del debate local y para su inscripción en ámbito internacional.

Más allá del modo particular con que cada autor se apropió de ese horizonte teórico, la idea de una escritura que exhibe sus propios procedimientos de significación y libera las posibilidades del sentido al juego de diferencias del significante, en la cual se apoyaba la ruptura epistemológica del posestructuralismo, dio lugar a prácticas literarias críticas a los modelos institucionalizados. Recordemos que, pensada en términos de escritura, la literatura supone una indagación permanente de los signos históricos que la definen como tal y, en este sentido, se postula como una práctica intransitiva por la cual la palabra literaria no cesa de designarse a sí misma. De este modo, se cuestionan las categorías y distinciones discursivas tradicionales: se problematiza la noción de representación; se elimina la idea de originalidad de la obra; se

destituye la figura del autor como origen de la obra; se reformula la figura del lector, concebido ya no como depósito de sentidos acabados, sino como instancia de reescritura del texto y, por tanto, de producción de sentidos; y, al borrarse las distinciones entre el acto de la lectura y de la escritura, se disuelven las fronteras discursivas que separaban la crítica de la ficción. Es precisamente esta intransitividad la que da lugar a un desmantelamiento radical de las funciones de representatividad de lo literario.

Con esta descripción general de la noción de escritura pretendo apenas dar énfasis al cambio radical en los modos de leer y de escribir que el pensamiento posestructuralista comportaba, sin embargo, cabe recordar también que para los escritores da América Latina estas propuestas no dejaban de ser una vuelta teórica que los conducía de nuevo a Borges. En efecto, el autor argentino parecía haber explorado todos los juegos posibles de una escritura que destituía los presupuestos esencialistas de la literatura. En lo que se refiere al ensayo, en particular, los textos borgeanos se regocijaban con una experimentación que, por un lado, desestabilizaba las distinciones entre crítica y ficción al hacer del acto de la lectura la materia narrativa de sus cuentos. Por otro, problematizaba la relación entre obra y autor, al postular que este no se presenta en términos de sustancia, como instancia previa y exterior a la obra, sino que se configura en el propio texto como construcción discursiva. “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Borges y yo”, sirven como ejemplos.

Este antecedente borgeano y las perspectivas teóricas posestructuralistas se encuentran en el horizonte de la práctica literaria de Libertella, uno de los autores latinoamericanos que en aquellos años apostó, con la conviccción extrema de todo gesto vanguardista, en estos presupuestos discursivos. De hecho, su escritura exacerba el gesto intransitivo de una palabra literaria que sólo se designa a sí misma, disolviendo, así, las distinciones entre la crítica y la ficción. Por cierto, esta indeterminación genérica, que da lugar a una “literatura crítica” o “ficción teórica”,[64] desestabiliza la enunciación subjetiva ligada al nombre de autor que define al ensayo, trayendo a un primer plano su condición de construcción discursiva.

No obstante, es preciso señalar que en ese borramiento de los límites entre el ensayo y la ficción, la literatura de Libertella no busca apenas evidenciar el carácter de construcción discursiva que el sujeto asume en toda escritura, incluso en el ensayo. Cuestión percibida por Jean Starobinski (1992) en su lectura de la obra de Montaigne, en la cual señala la incomodidad que el autor francés sentía cuando, al tomar conciencia de la mediación del lenguaje, debía aceptar que el ser sólo se realiza en la escritura en el mismo instante en que corre el riesgo de traicionarse. En el caso de Libertella, se trata, más bien, de una escritura que, permeada por una concepción psicoanalítica del sujeto, radicaliza el descentramiento de la enunciación en un movimiento que tiende a hacer desaparecer la voz del autor. En otros términos, cuando la palabra literaria asume esta intransitividad, exige que el autor se retire y, como dice Peter Pal Pélbart (2007: 65), "é preciso que ele desapareça enquanto eu, para que advenha a literatura no seu livre jogo, na sua exterioridade propia e pura". Es en este sentido que los ensayos de Libertella abren una escritura en la cual el descentramiento de la enunciación tiende a borrar la voz del autor y aproximarla a un habla neutra que disuelve las distinciones entre ensayo y ficción, dando lugar a una "ficción teórica" que favorece la manifestación de la exterioridad de lo literario.

Aunque estos presupuestos discursivos –que exigen la retirada del autor en tanto sujeto– amenacen estremecer las condiciones de posibilidad del ensayo como discurso portador de valores,[65] los textos de Libertella no se eximen de una toma de posición crítica ante la pregunta sobre una supuesta singularidad literaria de América Latina pasible de postularse como representativa de su identidad. La cuestión atraviesa varios de sus textos, los cuales, en una trama inescindible de teoría, crítica y ficción, insisten en proponer una palabra literaria que, en su relación obsesiva con la letra, impugna cualquier propósito referencial o intención comunicativa que habilite una función de representatividad.[66]

Sin embargo, tal vez sea en Ensayos o pruebas sobre una red hermética, una de sus provocativas ficciones teóricas que se publica en 1990, donde la cuestión se expone de manera más incisiva. Tomando como punto de partida la idea de que en toda literatura se declinan diferentes formas de obsesión con la letra, Libertella figura

tres modos de escritura que definen diferentes posiciones de los autores en la escena literaria latinoamericana: los escritores de carácter, los literatos y los patógrafos. Cada una de esas escrituras se desliza –explica Libertella– por una cinta etimológica que conduce del pathos (carácter) a la pasión (amor por la materia verbal) y, de la pasión, al padecimiento y a la patología (la relación de extrañamiento y morbo con la letra).

En primer lugar, se señala la escritura de carácter, aquella que fabula una realidad maravillosa de América Latina y la ofrece al mundo. Actividad clásica de los escritores de carácter –dice Libertella– que pone en juego imaginación, mito, estilo, realidad fabulada, y sugiere: "¿García Márquez, un carácter fuertemente narrativo; sólo narrativo?" (1990: 18).

En segundo lugar, se presenta la actividad minuciosa del literato que se sostiene en "el hecho pasional de querer escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura" (79-80). Se trata, en este caso, de escrituras que asumen el pastiche, la parodia y el arcaísmo como modos privilegiados de tratamiento de la letra en un trabajo de subversión discursiva que busca la restitución de un texto original imposible. Augusto Roa Bastos, Macedonio Fernández, José Lezama Lima, Enrique Lihn, Néstor Perlongher, son los nombres convocados para señalar esas escrituras que, apasionadas por la materia verbal, somenten la lengua a un "uso íntimo" que desmantela códigos y discursos, resistiendo, así, a las fábulas de identidad:

> En este caso nada se inventa la literatura es un papel que viene de otros papeles –una 'proyección láser'– y los que escriben en lengua castellana son los que leen los antiguos libros de su propia lengua, para ver cómo se acomodan a ella o bien cómo inventan una forma de sobrevivir en ella. (80)

Por último, en ese deslizamiento de posiciones que va del carácter a la pasión, y de la pasión a la patología, se llega a la "ficción teórica" de los escritores patógrafos: instancia en que la escritura, "por

enfermedad y morbo de la letra", se recoge sobre sí misma y resiste a cualquier función de representación o gesto comunicativo, ofreciéndose como "el escenario donde nadie quería decir nada". Libertella explica:

> Allí la literatura de América Latina se hace otra literatura cualquiera: se vacía por fin de su unción, para convertirse en el arte de la prestidigitación. El lector cunplirá la magia blanca de desviar con ojos rápidos su atención al Contenido; lo que no está en la página debe ser de todos modos leído, y lo que sí fue escrito admitirá siempre la duda. (91)

En este radical gesto intransitivo o, para usar la expresión de Libertella, como "arte de la prestidigitación", la literatura latinoamericana recusa la fabulación de un fundamento identitario y se postula como un trabajo singular sobre la lengua y el estilo que se abre a una política de las diferencias que resiste a las identificaciones colectivas y a los sentidos emblemáticos de lo latinoamericano. Estos presupuestos orientan las lecturas de Libertella, más interesado en explorar la singularidad expresiva de las escrituras de América Latina, es decir, la declinación de las diferentes formas de obsesión con la letra, que en ponderar el carácter representativo de ellas.[67] Este modo de leer desmarca la literatura de América Latina de una representatividad de la identidad cultural, dado que, como explica Martín Kohan (2010: 100), la patografía está impedida de formular cánones o historias literarias, ella sólo ofrece "desvíos, desvaríos, extrañezas, hermetismos, su propia alienación lingüística, su propia perdición". En pocas palabras, en los ensayos de Libertella, las singularidades expresivas de las escrituras transitan por el espacio abierto de la literatura, descentrando los binarismos identitarios de la modernidad.

América latina, un holograma

Los escritores de ficción que se incorporaron a la escena literaria de América Latina en los años 90 también se desplazan hacia el ensayo como modo de ejercer la crítica literaria en un final de siglo que, en razón de la acelerada expansión del capitalismo, sus procesos globalizadores y sus políticas neoliberales, introdujo cambios significativos en las prácticas literarias. Es casi un lugar común afirmar que, en las últimas décadas, las condiciones de producción, circulación y recepción de la literatura fueron fuertemente marcadas por la lógica de la industria cultural, los nuevos lenguajes derivados de los avances tecnológicos y la reconfiguración del mundo en función de la intensificación de los circuitos de intercambio transnacionales. Estas condiciones habrían incidido en la literatura a tal punto que llevó a los críticos a especular con relación a un hipotético final de su autonomía, el cual se evidenciaría en la atenuación de la mediación formal, la pérdida de densidad estética y, sobre todo, en el eclipse de una dimensión teórica que haga posible su propio cuestionamento (Ludmer, 2010). Concordemos o no con este diagnóstico, no se puede dejar de señalar que, comparadas con el radicalismo experimental de escrituras como la de Libertella, muchas escrituras de las últimas décadas, aunque no hagan concesiones a la industria cultural, administran cuidadosamente el grado de extrañamiento estético. Concientes de la precariedad de esta posición, algunos escritores de ficción encuentran en el ensayo una forma de explicitar los valores que sostienen sus prácticas. En otras palabras, en la relación que el ensayo establece con la ficción se configura un espacio discursivo en el cual los autores buscan preservar una noción de literatura moderna que ellos consideran legítima, pero que corre el riesgo de desaparecer en una red de condicionamientos ligados a la lógica capitalista.

Tal vez esta necesidad de evidenciar los valores que sostienen sus prácticas explique la forma que asume el ensayo de estos escritores, el cual se amolda a la matriz discursiva de los orígenes del género, en una clara delimitación de la enunciación en primera persona y una valorización de la experiencia del sujeto. No obstante, es posible percibir también que, de esta manera, los ensayos acompañan las marcadas tendencias en dirección al gesto

autobiográfico de la literatura contemporánea, por cierto, sin desconocer que ninguna forma discursiva puede delimitar el lugar de un sujeto, ni siquiera la autobiografía o el ensayo, sólo pueden señalar el lugar de sujeto o producir un efecto de sujeto en el texto (Arfuch, 2002). En la configuración de estos ensayos prevalece la conciencia de la mediación de la escritura en la inscripción textual de la subjetividad, pero colocando en evidencia la reivindicación de la dimensión subjetiva de la experiencia que se impone en las tendencias actuales de la literatura. Como explica Sarlo, la manifestación de esta tendencia, que restaura la confianza en la primera persona, no es inesperada, dado que se trata del avance de un programa que ahora se hace explícito porque existen condiciones ideológicas que lo sostienen. Así, explica esta autora, "contemporáneo a lo que se llamó en los años 70 y 80 el 'giro lingüístico', o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el giro subjetivo" (2005: 22). No es difícil reconocer este giro epistemológico en la forma que asume el ensayo de los escritores de ficción a inicio del siglo xxi, el cual toma una cuidadosa distancia de la noción de escritura y de sus experimentaciones más radicales con los límites discursivos, recuperando las pautas clásicas del género para el ejercicio de la crítica literaria, aunque no se cierre a las posibilidades de un hibridismo discursivo que lo coloca en las fronteras de la ficción.

El ensayo El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo xxi, que Jorge Volpi publica en 2009, permite reconocer estos rasgos discursivos y también abordar la particularidad de un trabajo de desarticulación de una idea estereotipada de América Latina que, desde el punto de vista del autor, comenzó a forjarse con la proyección de los deseos y las frustraciones del colonizador europeo y acabó por cristalizarse en el imaginario mágico-realista que, no menos imbuido de aquella perspectiva eurocéntrica, se impuso con el boom. En un lúdico desplazamiento entre el ensayo político, el diario de viaje, la crítica literaria, la parodia de la novela de aventuras y la ficción futurista, Volpi expone una serie de consideraciones de orden político y literario sobre América Latina.

Descartando las perspectivas totalizadoras del ensayo de interpretación de la realidad latinoamericana de fines del siglo xix e

inicio del xx, pero sin renunciar a cierto énfasis expresivo que recuerda las intempestivas voces de esta tradición, Volpi (2009: 26) se propone reflexionar sobre esta realidad a partir de "algunas de sus muescas, trozos dispersos, huellas o astillas, y extraer de ellos unas cuantas conclusiones, igualmente truncas y fragmentarias, que nos permitan atisbar el fecundo caos que hoy distingue a este agreste y poderoso territorio imaginario que algunos todavía llaman América Latina". La ironía que atraviesa esta afirmación permite deducir la determinación con que el ensayista emprende la tarea de desmantelamiento de la idea de una América Latina que, aunque se figure aquí como un "fecundo caos", en los días de hoy –advierte el autor–, se presenta "más difusa, más aburrida, más normal" (27). En razón de esta tesis que postula que aquella imagen portentosa del continente –con sus dictadores desmesurados, sus guerrilleros heroicos y su exotismo tropical– se desvaneció en las rutinas políticas de las precarias democracias de inicio del siglo, Volpi decreta la pérdida de relevancia del continente en una cartografía mundial en la cual "la política se ha concentrado en Oriente Medio, la economía en el Extremo Oriente y las injusticias en África" (84). Este diagnóstico, que podría ser el anuncio de la superación de los males de una modernidad fallida, se hace denuncia de las taras políticas, las desigualdades sociales y los descalabros económicos de los países latinoamericanos que parecen estar destinados a repetir, a comienzos del siglo, "su abominable y triste historia" (132). Más allá del controvertido carácter de muchas de las afirmaciones de Volpi sobre la realidad política de los países de América Latina, con las cuales se puede concordar o no, lo que me interesa señalar es el biés contradictorio que adquiere la argumentación en un discurso que, en las palabras de Carlos Bravo Regidor (2010), "aspira a escribir una autopsia del excepcionalismo latinoamericano, pero no bien hunde su cuchillo el muerto parece reencarnar en las manos que lo diseccionan".

Un fenômeno similar parece producirse cuando Volpi se sumerge en consideraciones acerca de la idea de una literatura latinoamericana que ya no responde a un deber ser representativo de la identidad subcontinental. La idea, que fue fuertemente combatida por el autor cuando, al ingresar al campo literario, se sentió obligado a diferenciarse –junto con otros escritores– de la narrativa del boom por medio del Manifiesto Crack (1996), parece recobrar vitalidad en

este ensayo.[68] Diez años después del manifiesto, Volpi aún cuestiona los sentidos que los intereses del mercado y de la crítica académica –que insisten en las fábulas del realismo mágico– le atribuyen a la literatura de América Latina, encerrando sus posibilidades en el exotismo de una alteridad cultural que pondría de manifiesto el fracaso de la modernidad en estas latitudes. Si esa posición era dominante en el manifiesto del año 96, en el ensayo se hace evidente que Volpi tampoco se deja seducir por los procesos de descentramiento de las identidades culturales que supondría la globalización y que –como sugirieron algunos críticos de las nuevas propuestas estéticas que se desviaban de los mandatos de representatividad cultural– amenazarían con disolver la singularidad de la literatura latinoamericana en tierra de nadie. Al respecto, Volpi afirma:

Los nuevos autores latinoamericanos no libran una guerra contra la idea de ser latinoamericanos y sus libros tampoco tienen el objetivo declarado de escapar de América Latina. /…/ De hecho, si se atiende a buena parte de los libros publicados en los últimos años, América Latina continúa siendo una de sus preocupaciones fundamentales, sólo que su obsesión está desprovista del carácter militante de otros tiempos. /…/ Más que descubrir un continente, colocar en el mapa una región antes olvidada, convertirse en sus portavoces o posicionarse a la vanguardia de sus élites, los nuevos narradores hablan de sus países sin resabios de romanticismo o de compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso sólo en el orgulloso desencanto de quien reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. En vez de presentarse como inventores de América Latina, contribuyen a descifrarla y desarmarla. Sus libros no pretenden sumarse a las piedras con que los novelistas del xix hasta el Boom levantaron la catedral de la literatura latinoamericana, sino ser fragmentos dispersos que condensan, en sí mismos, toda la información posible sobre los desafíos que hoy enfrenta América latina. El paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un holograma: novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina. (170-171)

Esta manera oblicua de nombrar a América Latina que el autor atribuye a la narrativa contemporánea busca corroer el culto a las devociones locales, pero no al extremo de borrar la literatura del continente en la indeterminación de un mapa globalizado que escamotea las singularidades culturales. Tal vez sea en este sentido que deba ser pensada la afiliación de la literatura latinoamericana a una tradición moderna de carácter universalista que Volpi demanda de manera insistente en su ensayo y que reconoce en los nombres de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges y, más recientemente, Roberto Bolaño, la clave local que habilita su pasaje hacia la cultura occidental. Pero lo que me interesa destacar a partir de esta cita es que, aunque Volpi mantenga la potencia de aquel gesto contestatario inicial en su crítica a una noción ideologizada de lo latinoamericano, en el ensayo esta crítica se formula en base a una enunciación subjetiva que, en última instancia, busca evitar los riesgos de dispersión escritural que acechan a las perspectivas teóricas de la designificación que orientan las prácticas literarias como la de Libertella. Perspectivas teóricas que –como explica Román de la Campa (1996: 702)– "se definen por la lejanía que mantienen ante cualquier estímulo de imaginar alternativas concretas".

Para concluir, pienso que no se trata de evaluar aquí cuál es el grado de eficacia con que estos escritores desarticulan la noción ideologizada de lo latinoamericano, representada emblemáticamente por la narrativa del boom. La comparación no parece ser pertinente si tenemos en cuenta que la idea de literatura que ambos sostienen permanece en el ámbito de lo letrado, es decir, dentro de la lógica de dominación que la escritura proyecta sobre la heterogeneidad cultural de América Latina. Pero sí tal vez sea el caso de colocar una pregunta que surge si pensamos en las posiciones que estos escritores asumen ante lo literario. Escrituras como la de Libertella colocan en escena una palabra desterritorializada que desmantela los sentidos emblemáticos de lo latinoamericano al postular la literatura como una distancia cavada en el interior del lenguaje, una distancia –explica Michel Foucault (2015)– que se traza sin cesar y nunca es realmente franqueada. Esta indagación radical del ser de la literatura, que supone su

profanación y, por lo tanto, el vislumbre de su existencia en el momento de su desaparición, puede parecer hoy un gesto arcaico, no obstante, tal vez sea conveniente no perderlo de vista ante las prácticas de escritura que, aunque no se hayan desmarcado de posiciones críticas, no abandonan el dominio de la palabra en el cual la literatura corre el riesgo de institucionalizarse.

---

62 La versión original de este artículo fue publicada en la revista Vária História. Belo Horizonte, vol 33, n. 62, p. 345-362, may/ago 2017.

63 Me refiero, en líneas generales, a las posiciones críticas que algunos escritores asumieron ante el "macondismo" como fenómeno literario de mercado que condicionaba las instancias de producción y recepción de la literatura latinoamericana. Recordemos, por ejemplo, la ironía mordaz con que Guillermo Cabrera Infante, sin dejar de reconocer el valor de la narrativa de García Márquez, se refería a los escritores que siguieron al colombiano como "las plumas tutti frutti" que explotaron hasta la exaustividad la diferencia identitaria. En este sentido, cabe recordar también la cautelosa distancia de cualquier exhuberancia mágico-realista que mantuvo la literatura de Juan Carlos Onetti y, en la misma dirección, pueden ser pensadas las combativas palabras de Juan José Saer cuando señalaba los riesgos de esclerosis estética que comportaban el primitivismo o el compromiso político como mandatos para la producción literaria latinoamericana.

64 "Literatura crítica", "ficción crítica", "crítica lírica", "ficción teórica" son algunos de los términos que usa Libertella para señalar la indeterminación discursiva en que se funda su escritura. Sobre esta idea de una literatura que interroga sin cesar la propia práctica de escritura, sugiero la lectura del ensayo "Crítica lírica y/o Literatura crítica" de Las sagradas escrituras (1993).

65 João Barrento en O gênero intranquilo. Anatomia do ensayo e do fragmento (2010) no niega la posibilidad de pensar el ensayo con relación a lo neutro, entendido según la distinción que establece Barthes entre lo neutro inactivo de la doxa y lo neutro activo de la escritura. Lo neutro activo correspondería a la forma del ensayo, en el sentido de una escritura que no evita las aporías, se reconoce en la indefinición de lo múltiplo y puede acoger el silencio no como abdicación del decir, sino como silencio que todo dice.

66 La cuestión se focaliza especialmente en Nueva escritura latinoamericana (1977), Ensayos o prueba sobre una red hermética (1990), Las sagradas escrituras (1993) y La librería argentina (2003).

67 Los ensayos de Libertella sobre Juan Rulfo, Osvaldo Lamborghini, Juan Emar, Julio Ramón Ribeyro, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Manuel Puig, entre otros escritores latinoamericanos, que forman parte de Las sagradas escrituras (1993) son un buen ejemplo de esta perspectiva de lectura.

68 Además de Jorge Volpi, participaron del Manifiesto Crack los escritores Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Miguel Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda.

Bibliografía

ADORNO, T. (2003) “O ensaio como forma”. En Autor. Notas de literatura I. (pp. 15-45). [Traducción de Jorge M.B. de Almeida]. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

AGAMBEN, G. (2005) “El autor como gesto”. En Autor. Profanaciones. (pp. 81-94) [Traducción de Selvino José Assman] Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AIRA, C. (2001) “El ensayo y su tema”. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria 9, 9-15.

ANDRADE, A. L. (2014) Osman Lins. Crítica e criação. Curitiba: Appris.

ARFUCH, L. (2002) El espacio biográfico; dilemas de la subjetividad contemporánea, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

AUGÉ, M. (1994) Não lugares. Introdução a una antropologia da supermodernidade. [Traducción de Maria Lúcia Pereira]. Campinas: Papirus.

AVELAR, I. (1993) “De Macondo al Huarochirí: el canon literario latinoamericano ante prácticas discursivas emergentes”. Dispositio,

vol. xviii (44), 193-214.

BARRENTO, J. (2010) O gênero intranqüilo. Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim.

BARTHES, R. (2013) Como viver junto. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. [Traducción de Leyla Perrone-Moysés]. São Paulo: Martins Fontes.

—. (2003) Crítica e verdade. [Traducción de Leyla Perrone-Moysés]. São Paulo: Perspectiva.

—. (2006) El grado cero de la escritura. [Traducción de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini]. Buenos Aires: Siglo xxi.

—. (1988) O rumor da língua. [Traducción de Mário Laranjeira]. São Paulo: Brasiliense.

—. (2003) Roland Barthes por Roland Barthes. [Traducción de Leyla Perrone-Moysés]. São Paulo: Estação Liberdade.

—. (2007) Variaciones sobre la escritura. [Traducción de Enrique Folch González]. Buenos Aires: Paidós.

BARTRA, R. (31 de octubre de 2002) “Fábula de la abeja migratoria”. Letras libres, Recuperado el 21 de octubre de 2013 de https://www.letraslibres.com/mexico/fabula-la-abeja-migratoria.

BLANCHOT, M. (2006) De Kafka a Kafka. [Traducción de Jorge Ferreiro Santana]. México: Fondo de Cultura Económica.

— . (2010) A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. [Traducción de João Moura Jr.] São Paulo: Escuta.

—. (1990) La escritura del desastre. [Traducción de Pierre de Place] Caracas: Monte Ávila.

—. (1992) El espacio literario. [Traducción de Álvaro Cabral]. Barcelona, Paidós.

BRAVO REGIDOR, C. (2010) “El insomnio de Bolívar, de Jorge Volpi”. Letras Libres. Recuperado el 17 de octubre de 2016 de http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-insomnio-bolivar-jorge-volpi

BRUNNER, J. J. (1995) “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”. En REYNA, J. L. (comp.). América Latina a fines de siglo (pp. 276-306). México: Fondo de Cultura Económica.

CAPARRÓS, M. (1989) “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Babel. Revista de libros, 10, 43-45.

COMTE SPONVILLE, A. (1999) Impromptus. [Traducción de Oscar Luis Molina S.] Santiago de Chile: Andrés Bello.

CORNEJO POLAR, A. (1997) “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. Revista Iberoamericana, vol. lxiii (180), 341-344.

Corral, W. (2005) “Y tus padres también: testamento de los nuevos narradores hispanoamericanos”. Cuadernos Hispanoamericanos 663, 89-96.

COSTA LIMA, L. (2005) Limites da voz. (Montaigne, Schlegel, Kafka). Rio de Janeiro: Topbooks Editora.

CRESPI, M. (2010) “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos”. En Damiani, M. (comp.). El efecto Libertella. (pp. 109-130), Rosario: Beatriz Viterbo.

—. (2011) La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario. La Plata: UNIPE. Editorial Universitaria.

—. (2010) “Sitio: entre la guerra de Malvinas y la ley de Obediencia Debida”. En CARBONE, R. y OJEDA, A. De Alfonsín al menemato (1983-2001) (pp. 176-189). Buenos Aires: Paradiso, Fundación Crónica General.

CHEJFEC, S. (2005) El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado. Buenos Aires, Norma Ed.

—. (1989) “La dulce tiranía de la primera persona”. Babel. Revista de Libros, 7, 23.

—. (2012) La experiencia dramática. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

—. (2007) Lenta biografía. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

—. (2004) Los incompletos Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

—. (2008) Mis dos mundos. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

DAMIANI, M. (7 de octubre de 2007) “H: El efecto Libertella”. La gaceta on line. Recuperado el 3 de setiembre de 2011 de http://www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id_seccion=109&id_nota=238739

De la Campa, R. (1996). “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza”. Revista Iberoamericana. vol. lxii (176-177), 698.

DELEUZE, G. (1996) “Balbuceó…”. En Autor. Crítica y clínica. [Traducción de Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama.

DÉs, M. (2005) “Juan Villoro. Paisaje del pos-apocalipsis”. Lateral. Revista de cultura 122, 7.

DRUCAROFF, E. (2011) Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura. Buenos Aires: Emecé.

ELTIT, D. (2000) Emergencias. Escritos sobre literatura arte y política. Santiago: Ed. Planeta.

—. (2008) Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Universidad Diego Portales.

—. (2007) “¿Qué eres?” En GÓMEZ, A. (comp.) Provisoria-mente. Textos para Diamela Eltit. (pp. 13-23) Rosario: Beatriz Viterbo.

ESPOSITO, R. (2009) Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal. [Traducción de Carlo R. Molinari Marotto].Buenos Aires: Amorrortu.

FEILING, C. E. (1990) “Una novela escrita en la Argentina”. Babel. Revista de libros. 17, 5-6.

FERRARIS, D. (1982) “Acerca de la noción de legibilidad en la literatura”. Xul. Signo viejo y nuevo. Revista de poesía 4, 40-46.

FOUCAULT, M. (1968) Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. [Traducción de Elsa Cecilia Frost]. Buenos Aires: Siglo xxi.

—. (1994) “Des espaces autres”. En Autor Dits et escrits: 1954-1988. vol. iv, (pp. 752-762), Paris: Gallimard.

—. (2015) La gran extranjera. Para pensar a literatura. [Traducción de Horacio Pons]. Buenos Aires: Siglo xxi.

GARCíA CANCLINI, N. (2007) A globalização imaginada. [Traducción de Sérgio Molina]. São Paulo: Iluminuras.

GIORDANO, A. (2005) Modos del ensayo. De Borges a Piglia. Rosario: Beatriz Viterbo.

GONZÁLEZ, H. (1990) “Elogio del ensayo”. Babel. Revista de Libros, 18, 29.

GRAMUGLIO, M. T. (1999) “Hacia una antología de Sur. Materiales para el debate”. En SOSNOWSKI, S. (ed.). La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas (pp. 249-260). Buenos Aires: Alianza Editorial.

GRÜNER, E. (1985) “El ensayo, un género culpable”. Sitio 4/5, 51-54.

—. (2002) El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Buenos Aires: Paidós.

—. (2004) “A ver si nos entendemos….” En BALDERSTON, D. y al. Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán (pp. 187-210). Buenos Aires: Norma Ed.

GUSMÁN, L. (1985) “El ensayo de los escritores”. Sitio 4/5, 56-60.

—. (1998) La ficción calculada. Buenos Aires: Norma.

—. (1988) La rueda de Virgilio. Buenos Aires: Conjetural.

—. (2009) Los muertos no mienten. Buenos Aires: Edhasa.

—. (2000) “A escrita visceral”. Entrevista de Adrián Cangi. Cult. Revista brasileira de literatura, 45, 46-47.

—. (15 de julio de 2012) “La vida escrita”. Radar Libros. Página 12, Entrevista de Fernando Bogado. Recuperado el 15 de julio de 2012 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4732-2012-07-15.html>.

—. (17 de febrero de 2008)_Entrevista a Luis Gusmán. Revista Teína Recuperado el 4 de mayo de 2008 de www.revistateina.com.

HENRIQUEZ UREÑA, P. (1998) “El descontento y la promesa”. En Autor. Ensayos (pp. 273-286). México: Fondo de Cultura Económica/ALCCA xx.

IDEZ, A. (2010) Literal. Una vanguardia intrigante. Buenos Aires: Prometeo Libros.

KAMINSKY, G. (2000) “El alma y las formas del ensayo”. Escrituras interferidas. Singularidad, resonancias, propagación (pp. 197-205). Buenos Aires: Paidós.

KERMODE, F. (2000) El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción. [Traducción de Lucrecia Moreno de Sanz]. Barcelona: Gedisa.

KLHAN, N; CORRAL, W. (1991) Los novelistas como críticos. México: Fondo de Cultura Económica.

KOHAN, M. “La pasión hermética del crítico a destiempo”. En DAMIANI, M. (comp). El efecto Libertella (pp. 91-108). Rosario: Beatriz Viterbo.

LIBERTELLA, H. (1990) Ensayos o pruebas sobre una red hermética.Buenos Aires: Grupo Editor latinoamericano.

—. (2004) La librería argentina. Córdoba: Alción.

—. (1993) Las sagradas escrituras. Buenos Aires: Sudamericana.

—. (1977) Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Ávila.

LIBERTELLA, M. (17 de junio de 2011) “Un cambio de conversación: a veinte años del cierre de Babel”. Revista Ñ. Recuperado el 22 de agosto de 2011 de <http:// www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparros_y_Alan_Pauls-Babel_0_501549848.html>.

Lins, O. (1979) Evangelho na taba. Outros problemas interculturales brasileños. São Paulo: Summus.

—. (1974) Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática.

Literal. (2011) Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

LUDMER, J. (2010) Aquí América Latina. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lúkacs, G. (1974) “A propos de l’essence et de la forme de l’essai”. L’Âme et les formes (pp. 12-33). Paris: Gallimard.

MATTONI, S. (2003) Las formas del ensayo. En la Argentina de los años 50. Córdoba: Ed. Universitas.

MONTALDO, G. (1996) “Nuestro Oriente es Europa”. En González Stephan, B. (comp) Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías (pp 201-220). Caracas: Nueva Sociedad.

MORAÑA, M. (2010) “El multiculturalismo y el tráfico de la diferencia”. En Autor. La escritura del límite (pp. 253-276). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verveurt.

MOREIRAS, A. (1999) “La traza teórica en Tununa Mercado”. En Autor. Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina (pp. 389-397). Santiago: Lom Ediciones.

MORALES, L. (2000) “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política”. En Eltit, D. Emergencias. Escritos sobre literatura arte y política (pp. 9-16). Santiago: Ed. Planeta.

NANCY, J-L. (2001) La comunidad desobrada. [Traducción de Pablo Perera] Madrid: Arena Libros.

NITRINI, S. (1987) Poéticas em confronto. Nove, novena e o Novo novela. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memoria.

ONETTI, J C. (1993) El astillero. Bogotá: Espasa Calpe.

—. (2007) El pozo. Los adioses. Buenos Aires: Punto de Lectura.

PAL PELBART, P. (2007) “Excurso sobre o Desastre”. En Queiroz, A., De Moraes, F. y Velasco e Cruz, N. (orgs). Barthes/Blanchot. Um encontro possível? (pp. 65-74) Rio de Janeiro: 7 Letras.

Palmero González, E. (2012) “Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: la literatura hispano-canadiense”. Recuperado el 6 de noviembre de 2012 de <http://jalla2012.univalle.edu.co/images/Contenido/pdf/Ponencias/69_Desplazamiento_Cultural_yProcesos_Literarios_Elena_C_Palme

Perrone MoysÉs, L. (1998) Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras.

—. (2007) “Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio?” En Queiroz, A, De Moraes, F. y Velasco e Cruz, N. (orgs). Barthes/ Blanchot. Un encontro possível? (pp. 15-28). Rio de Janeiro: 7 Letras.

REYES, A. (1981) “Notas sobre la inteligencia americana”. En SKIRIUS, J. (comp.) El ensayo hispanoamericano del siglo XX (pp. 132-140). México: Fondo de Cultura Económica.

RICHARD, N. (1989) La estratificación de los márgenes. Santiago: Francisco Zegers Ed.

—. (2001) “Desechos neobarrocos: costras y adornos”. En Autor Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición) (pp. 77-92). Santiago: Ed. Cuarto Propio.

—. (1997) “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”. Revista Iberoamericana, vol. lxiii (180), 345-361.

RODRIGUEZ CARRANZA, L. (1992) “Discursos literarios, prácticas sociales. Babel, revista de libros, 1988-1991”. Hispamérica, 61, 23-40.

ROSA, N. (1998) “El devenir de una palabra”. En CELLA, S. (comp). Dominios de la literatura. Acerca del canon (pp. 19-57). Buenos Aires: Losada.

—. (2003) Historia del ensayo argentino. Buenos Aires: Alianza Ed.

SABO, M J. (2013) “Nueva narrativa: relecturas críticas del canon latinoamericano en clave poscolonial”. En PATIÑO, R. y CALOMARDE, N. (eds.). Escrituras latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate (pp. 187-224). Córdoba: Alción Editora.

Saer, J. J. (1998) El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel.

—. (1999) La narración-objeto. Buenos Aires: Seix Barral.

—. (2006) Trabajos. Buenos Aires: Seix Barral.

SAID, E. (2004) El mundo, el texto y el crítico. [Traducción de Ricardo García Pérez]. Buenos Aires: Debate.

—. (2007) Humanismo e crítica democrática. [Traducción de Rosaura Eichenberg] São Paulo: Companhia das Letras.

SáNCHEZ-PRADO, I. (ed.) (2006) América Latina en la “literatura mundial”. Pittsburgh, IILI.

SANTIAGO, S. (2000) “O entre-lugar do discurso latino-americano”. En Autor. Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco.

SARDUY, S. (2000) Antología. México: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. (2001) “Del otro lado del horizonte”. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, 9, 16-31.

—. (2005) Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. São Paulo: Siglo xxi.

—. (2006) “Sujetos y nuevas tecnologías”. Punto de Vista, 86, 1-6.

SARTRE, J-P. (2015) Que é a literatura? [Traducción de Carlos Felipe Moisés]. Petrópolis: Vozes.

SASSI, H. (2007) “A pesar de Shanghai, a pesar de Babel”. El interpretador.Literatura, arte y pensamiento, 32. Recuperado el 29 de abril de 2013 de http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#_edn3

Sosnowski, S. (2015) Cartografías de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria. Villa María: Eduvim.

SPERANZA, G. (2012) Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes. Barcelona: Anagrama.

STAROBINSKI, J. (2008) La relación crítica. [Traducción de Ricardo Figueira]. Buenos Aires: Nueva Visión.

—. (1992) Montaigne em movimento. [Traducción de Maria Lúcia Machado]. São Paulo: Companhia das Letras.

—. (2003) “Peut on définir l’essai?”. En DUNONT, F. (org). Approches de l’essai. Anthologie (pp. 165-182). Québec: Editions Nota bene.

VARGAS LLOSA, M. (2008) El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti. Buenos Aires: Alfaguara.

VILLORO, J. (2001) Efectos personales. Barcelona: Anagrama.

—. (2007) De eso se trata. Ensayos literarios. Barcelona: Anagrama.

—. (2007) “El eterno retorno a la mujer barbuda”. En COHEN, Marcelo et al. Diagonal sur (pp. 19-45). Buenos Aires: Edhasa.

VOLPI, J. (2008) Mentiras contagiosas. Madrid: Páginas de Espuma.

WEIMBERG, L. (2001) El ensayo, entre el paraíso y el infierno. México, Fondo de Cultura Económica.

—. (2007) “El ensayo hispanoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”. Cuadernos del CILHA, 9, 110-130.

—. (2006) Situación del ensayo. México: UNAM.